ARNOLD HAUSER

Sanatın Toplumsal Tarihi

JONATHAN HARRIS'İN ÖNSÖZÜYLE

ÇEVİREN: DUYGU ŞAHİN

CİLT II

RÖNESANS, MANİYERİZM, BAROK



Arnold HAUSER (1892 - 1978)

Macar–Alman asıllı yazar, alanının en önde gelen Marksist sanat tarihçilerinden biridir. Toplumsal yapılardaki değişimin sanata etkisi üzerine çalışmıştır. Sanatın Toplumsal Tarihi'nde (1951), toplumlar daha az hiyerarşik ve otoriter, daha ticari ve kentsoylu bir yapı kazanırken, - "düz, sembolik, stilize edilmiş, soyut ve spiritüel varlıklarla başlayan" Paleolitik dönem natüralizminden sonra– sanatın daha gerçekçi ve natüralist bir anlayışa yöneldiğini söyler. Diğer kitapları: *Philosophie der Kunstgeschichte* (Sanat Tarihinin Felsefesi, 1958), *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (Maniyerizm: Rönesansın Bunalımı ve Modern Sanatın Kökeni, 1964), *Soziologie der Kunst* (Sanat Sosyolojisi, 1974).

Duygu ŞAHİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinin Sanat Tarihi Bölümünde eğitimini tamamladı. 2015'ten beri aynı okulun Güzel Sanatlar Fakültesinde sanat tarihi dersleri veriyor. Yayımlanmış diğer çevirileri: *"Ölümsüz" Catherynne Valente* (2014), *"Kış Hakikatleri" Paul Poissel* (2016), *"Mavi Tarlalardan Yürü" Claire Keegan* (2017), *"Çıplak Tekillik" Sergio de la Pava* (2019), *"Oscar ve Lucinda" Peter Carey* (2021), *"Sanatın Toplumsal Tarihi I" Arnold Hauser* (2021), *"Sanatın Toplumsal Tarihi II" Arnold Hauser* (2022), *"Sanatın Toplumsal Tarihi III" Arnold Hauser* (2022), *"Sanatın Toplumsal Tarihi IV" Arnold Hauser* (2022).

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – II

Arnold Hauser

Eserin ülkemiz okurlarına kazandırılmasında bizlere desteklerini esirgemeyen Sayın Cevat ÇAPAN'a, titizlikle çevirisini yapan Sayın Duygu ŞAHİN'e, Editör Sayın Hakan İsmail ŞİRİNER'e, Editör Sayın Nida ÖZDEMİR'e ve tasarımı hazırlayan Sayın H. Ali ÇİFTÇİ'ye teşekkürlerimizi bir borç biliriz.

Kırmızı Yayınları

Arnold Hauser

SANATIN
TOPLUMSAL TARİHİ – II

"RÖNESANS, MANİYERİZM, BAROK"

ISBN: 978-605-74083-3-4

Özgün Adı
THE SOCIAL HISTORY OF ART - II
"RENAISSANCE, MANNERISM, BAROQUE"
[Bu kitap, *Routledge'ın Art History/Visual Culture* serisinde çıkmış olan (3. Edisyon, 1999) İngilizce aslından dilimize çevrilmiştir.]

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – II
"RÖNESANS, MANİYERİZM, BAROK"
Arnold HAUSER

1. Baskı: Eylül 2022, Kırmızı Yayınları, İstanbul

Genel Yayın Yönetmeni
Oktay ÖZDEMİR

Editör
Hakan İsmail ŞİRİNER
Nida ÖZDEMİR

Danışman
Doç. Dr. A. Sinan GÜLER

Çevirmen
Duygu ŞAHİN

Kapak Uygulama
Oksal YEŞİLOK

Sayfa Tasarımı
Mürettibhane

Baskı ve Cilt
Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan San. Sitesi, Birlik Cad. No: 26, Acar Binası
Haramidere/Beylikdüzü-İSTANBUL

Kırmızı Yayınları
Hobyar Mahallesi Cemal Nadir Sokak No: 16 Ferah Han Dördüncü Bodrum Ofis No: 14
CAĞALOĞLU - FATİH / İSTANBUL
Tel: (0.212) 253 53 25

www.kirmiziyayinlari.com

Sipariş: satis@kirmiziyayinlari.com

Kırmızı Yayınları bir OPUS LTD. ŞTİ. kuruluşudur.

Arnold Hauser

SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ – II

"RÖNESANS, MANİYERİZM, BAROK"

Çeviren
Duygu ŞAHİN

] kırmızı (

İÇİNDEKİLER

GÖRSELLER

GENEL ÖNSÖZ

Jonathan Harris

Eserin Algılanışı

Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı çalışması ilk kez 1951'de, Routledge ve Kegan Paul tarafından iki cilt hâlinde yayımlanmıştır. Metin 500.000 küsur kelimeden oluşur ve sanatın Taş Çağı'ndaki ortaya çıkışından Hauser'in yaşadığı dönem olan "Film Çağı'na kadarki gelişiminin ve taşıdığı anlamın bir öyküsünü sunar. Hauser'in sanat tarihi ilk yayımlanışından bu yana sık sık yeniden basılmıştır; bu da onun dünya çapındaki neredeyse yarım yüzyıllık popülerliğinin hâlâ devam ettiğinin bir kanıtıdır. Çalışma 1960'ların başından itibaren dört ciltlik diziler hâlinde altı kez, sonuncusu 1995'te olmak üzere yeniden basıldı. Sanat tarihi disiplini İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana hem tanımı ve seçtiği çalışma konularının kapsamı bakımından, hem de yürürlükte olan bir dizi kuramın yanı sıra tanımlama, analiz ve değerlendirme yöntemleri bakımından zaman içinde önemli ölçüde gelişip çeşitlenmiştir. Marksist tarih ve toplum anlayışının esaslarıyla –sınıf ve sınıf mücadelesinin merkezde yer alması, ideolojilerin toplumsal ve kültürel rolleri, sanattaki iktisadi üretim biçimlerinin belirleyici etkisi– yakınlığı net biçimde okunabilen Hauser'in sanat tarihi, akademik sanat tarihinin, en azından İngiltere'de, seçkin ve sınırlı bir ilgi alanı olduğu zamanlarda ortaya çıktı. Bu dönem akademik sanat tarihi hâlâ bir avuç üniversite bölümüyle sınırlıydı. Gerçi Hauser'in entelektüel altyapısı da sosyokültürel olarak boğazına kadar en seçkininden Orta Avru-

pa akademisyenliğine batmıştı ve bu altyapının ancak görece küçük bir kısmı Marksist ya da neo-Marksist bakış acılarıyla doğrudan ilişkiliydi. Buna rağmen *Sanatın Toplumsal Tarihi* Soğuk Savaş'la birlikte geldiğinde kaçınılmaz olarak hemen siyasal ve entelektüel Marksizm'e yönelik genel bir ters tepkinin kurbanı oldu, ki bu olumsuz tavır ana akım İngiliz ve Amerikan toplum ve kültüründe hiç değilse 1960'lara ve Yeni Sol adlı hareketin doğuşuna kadar varlığını koruyacaktı. İşte bu dönemki ilk "görücüye çıkışı"nda, incelemeye layık gördüğü yapıtların tanımı ve seçiminde aslında son derece geleneksel olan Hauser'in çalışması, bariz kuramsal ve siyasi yönelimi dolayısıyla saldırılara, hatta açıktan açığa karalamalara maruz kaldı.

1980'lerin ortalarında Marksizm'in sonraki bir versiyonu, 1930'lardan beri Batı Avrupa ve ABD'de kaybettiği saygınlığa karşılık ironik bir şekilde (yeniden) az çok entelektüel bir saygınlık kazandı. Ağırlıklı olarak medya ve kültürel çalışmalar programlarının akademideki gelişimiyle yayılmış; genelde feminist, yapısalcı ve psikanalitik tema ve bakış acılarıyla iç içe geçmiş bir Marksizm'di bu. Hauser'in tarihi ikinci kez görücüye çıktığı bu dönemde ilginç, ama genel olarak ham bir çalışma olarak görülmeye; Edward Said, Raymond Williams, Pierre Bourdieu ve T. J. Clark gibi çağdaş akademik sanat ve kültür tarihçileriyle ve kuramcılarla özdeşleşmiş disipliner bir uzmanlığın gelişiminde bir ön halka olarak değerlendirilmeye meyilliydi. Ancak 1980'lerde de büyük ölçüde sorgulamadan bıraktığı "sanat" kategorisine olan gözü kapalı güveni ile çalışma konusundaki ortodoks seçimleri yüzünden kültürel çalışmalar destekçisi pek çokları tarafından özünde aşırı sağcı olarak değerlendirildi. Bu sefer de örnek seçimindeki aleni ve örtük ilkeler yüzünden çalışmasının bir kez daha göz ardı edilebileceği anlamına geliyordu bu. Yine de *Sanatın Toplumsal Tarihi*, eleştirel bakımdan inişli çıkışlı talihi ve çoğu üniversitedeki süregiden marjinal konumuna rağmen, sanat tarihi kitapları arasında okunması –ya da en azından horgörüyle değinilmesi– gereken bir çalışma veya engel olarak kalmıştır. Peki neden hâlâ okunması ya da değinilmesi gereken bir çalışmadır?

Bu sorunun çok sayıda farklı, ama birbiriyle ilişkili yanıtı var. Seçtiği örneklerin sayıca azlığına rağmen Hauser'in çalışmasının tam boyutu ve bir hayli ayrıntılı olan atıfları ciddi miktarda saygı ve dikkat ister. Hauser'inkiyle kıyaslanabilecek başka bir İngilizce çalışma daha yoktur. Gerçi Hauser'in *magnum opus*'u[1] ortaya çıktığından beri pek çok tek ciltlik "sanat tarihi" denemesi olmuştur. Bunların en meşhuru ve kuşkusuz bilhassa Akademi dışında en çok bilineni, aslında tam da Hauser'in çalışmasından önce basılmış olan Ernst Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'dür.[2] Ancak Gombrich, gözü kara bir megalomaniyle böyle bir işe kalkışan kişinin sırtlanacağı yükün büyük ihtimalle farkındaydı. Bu yüzden kurnazlık edip Hauser'in aksine kendine başlık olarak "öykü" kelimesini seçti, ki bu başlık güvenilmezliğinin de mütevazı bir ilanıydı. Gombrich bu kelimeyi kullanarak kısa ve öz öyküsünün en nihayetinde uydurulduğunu, düzmece olduğunu ve dolayısıyla bir noktadan sonra ona "güvenilmemesi gerektiğini" de itiraf etmiş oluyordu. Hauser'in laf kalabalığıyla dolu *Sanat Tarihi*'nde ise böyle bir alçakgönüllülük yoktu. Çalışmanın ciddiyeti, özellikle Soğuk Savaş'ta, doktriner Marksizm'in Özgür Batı'daki savunucularından biri tarafından yayımlanmış başka bir sıkıcı veçhesi olarak görülmeye müsaitti. Ayrıca Hauser'in metni kesinlikle akmıyordu. Düzenli ve çok sayıdaki alt bölümlerin ardı arkası kesilmiyordu. Sadece nadiren (hatta bazen bariz biçimde rastgele) resimlerle örneklendirilmişti. Üstelik metin içerisinde resimlere özel referanslar yoktu. Bu kusurlar yetmezmiş gibi bir de metnin kendisi –Hauser'in iş birliğine rağmen– Stanley Goodman'ın yeterli olmaktan uzak yaklaşımıyla Almancadan İngilizceye çevrilmişti. Upuzun Almanca cümleleri, üst üste yığılan niteleyici yan cümlecikleri, genelde aşırı derecede soyut olan argümanlarıyla *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni okumak bazen edebi bir Everest'e tüketici bir tır-

1 Latince "başyapıt". (ç.n.)

2 *Sanatın Öyküsü* (London: Phaidon, 1950). Gombrich'in Hauser'in çalışmasına ilişkin incelemesi için bkz. "The Social History of Art" ("Sanatın Toplumsal Tarihi"), Ernst Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays* (London: Phaidon, 1963) (*Bir Takıntı Üzerine Düşünceler ve Diğer Denemeler*), s. 86–94. Bu makale önce *The Art Bulletin*, Mart 1953'te yayımlanmıştı.

manış gibi görünür. Güneşli bir öğleden sonra papatyalı bir tepecikte gezinti yapmaya benzeyen Gombrich'in kitabıysa bununla kıyaslandığında üzücü bir karşıtlık sergiler.

Hauser'in Taş Çağı'ndan Film Çağı'na anlamlı bir sanat tarihi yazma konusundaki (megolamanyakça olsun olmasın) bütün hırsı zaten başlı başına belli miktarda bir ihtiyat gerektirir. Ancak yazarın araştırma gereçlerini kullanış şekli görünüşe göre böyle bir çalışmaya dahil edilmesi gereken onlarca çalışma alanına yönelik yüzeysel bir kavrayışın belirtisidir. Durum buysa, o hâlde Hauser'in çalışmasını ciddiye almamız için başka bir neden daha vardır. Nihayet son ciltte açıkça ileri sürdüğü iddiasının önemi de burada yatar: Aslında bunca çaba, kendimizi ve içinde bulunduğumuz çağı anlamaya çalışmak içindir. Ancak Hauser çalışmasına, okuyucu zorlu tırmanışına başlamadan eserin amacını ve önemini açık edecek bir önsözle giriş yapmayı unutmuştur ve bu ciddi bir hatadır. Gerçi mağara resimleri ve Paleolitik dönem çanak çömleğiyle ilgili ilk sayfalarında hiç belli olmayabilir, ama Hauser –sonradan geriye dönük söyleyeceği üzere– tarihi içinde bulunduğu çağı anlayabilmek için kullanmaktadır. "Tarihsel araştırmanın başka ne gibi bir amacı olabilir ki?" diye retorik bir soru sorar. Her ne kadar "yeni durumlar ve yeni yaşam biçimleriyle karşı karşıya kalmış, sanki geçmişle ilişkimiz kesilmiş gibi hissediyor" olsak da, "eski eserler"i ve onlara yabancılaşmış olduğumuzu bilmek, "şu sorunun cevabını bulmamıza" yardımcı olur: "İçinde bulunduğumuz bu çağda nasıl yaşayabiliriz, insan bu çağda nasıl yaşamalı?". Kişi sırf canı istiyor diye Everest Dağı'nın bir bölümünü (diyelim ki 20.000 fit civarındaki atmosferi ve tutunma noktasını) kolayca deneyimleyemez ya, okuyucu Hauser'e nispeten verim alacak şekilde şöyle bir "bakıp çıkabilir", yorulduğunda ılık ve bol oksijenli oturma odasına dönebilir. Fakat şimdiki zamanın baş döndürücü zirvesinde bulutlar ve sağanaklarla karanlıkta kalmış tarihin "bastığı yeri" bir anlığına da olsa mümkün olduğunca net görebilmek için Hauser'in metninin tamamını okumak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın ve kültürün yeriyle son bulan dört ciltlik çalışması boyunca tarihsel gelişim ve kırılmaları sap-

tayışını takdir etmek gerekir. Kişi ne kadar yükseğe çıkar ya da ne kadar uzağa giderse, aşağıya ya da ardına baktığında –en azından potansiyel olarak– görecek o kadar çok şeyi olur.

Bu acıdan bakıldığında Hauser'i harekete geçiren nedenler gerçekten iyimserdi. 1945'ten sonra dünya genelinde sosyalistler ve Marksistler toplumsal devrimleri, Marksizm'in tarihsel materyalizm olarak adlandırdığı bilimle meydana gelmiş bilimsel devrimlerin takip edeceğine inanıyorlardı. Hauser'in bakış acısı işte bu inancı yansıtıyordu. Ne var ki ABD'de komünizm karşıtlığının gelişimi, SSCB ve Doğu Bloku ülkelerinin Stalinleşmesi ve ABD ile Avrupa'daki Soğuk Savaş politikaları, sosyalist devrimin geleneksel kavramları ile 1950'ler ve 1960'lardaki dönüşüme karşı genel bir hayal kırıklığının ortaya çıkmasına neden oldu. Hauser'in akademik tutkusunda örneğini görebileceğimiz görkemli bir tarihsel, toplumsal ve kültürel vizyona olan inanç kayboldu. Marksizmin "bilimsel" statüsüne güven, Marksist tarih anlayışı ve geleceğe dair yol haritası, savaş sonrası yıllarda yavaş yavaş, ama sürekli biçimde dağılarak yok oldu. Gerçi, en azından Fransız akademik kuramında, 1960'larda bir sure tarafsız bir noktada durduğu iddiasındaki yapısalcı fikirlerin katkılarıyla ya da 1970'lerde sınıf ve cinsel kimlik arasındaki ilişkileri kuramsallaştırmaya çalışan sosyalist feministlerle geçici olarak canlandı. Ama 1980'lerin ortalarında gelindiğinde, bölünmez bir kuramsal sistem olarak Marksizm ve uygulamalı bir siyasi öğreti olarak sosyalizm itibarsızlaştırılmıştı.[3] Failler Marksizm'in ezeli ve geleneksel düşmanları olduğu kadar yine bu ideolojinin bazı eski başrol oyuncularıydı da.

Bazı üniversitelerin kültürel çalışmalar ve sanat bölümlerinde hâlâ sağlam bir uzmanlık alanı olsa da, Marksizm Batı'daki kentsel kültür ve siyasetten fiilen kopmuştur. Hauser'in üçüncü cildinde iddia ettiği üzere Alman idealist felsefesinin 18. ve 19. yüzyıl-

---

3 Bkz. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985) (*Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Bir Demokratik Siyasete Doğru*); Stanley Aronowitz, *The Crisis in Historical Materialism: Class, Politics and Culture in Marxist Theory* (New York: Praeger, 1981) (*Tarihsel Materyalizmin Bunalımı: Marksist Teoride Sınıf, Siyaset ve Kültür*).

larda yaşadığı kopuş kadar kesin bir ayrılıktır bu. Hauser'in iddiasına göre entelektüelin "sosyal aktivist" olarak kaybedilmesi aslında modern estetizmin ("sanat için sanat") gelişimiyle ve sanatçının yabancılaşmış ve toplum dışına itilmiş kimse –Hauser'in yaşadığı çağda hâlâ hüküm süren sanatsal kişilik– şeklini almasıyla aynı doğrultuda gitmiştir. O hâlde Hauser'in sanat tarihi bir bakıma bu dönüşümün ya da düşüşün hikâyesidir. Otoritenin toplumsal aracı ve Kilise ya da Devlet propagandası olan sanatın, kültürlü burjuvazinin pahalı bir oyuncağına, akademik ve eleştirel entelijansiyanın felsefi bir resimli bilmecesine dönüşerek düşüşünün öyküsü. Ama bizim dönemimiz Hauser'inkinden farklıdır. Marksizm siyasi rolünü ve entelektüel önemini şüphesiz kaybetmiştir. Fakat siyasetin diğer pek çok formu ile birçok toplumsal yaşam ve tarihsel analiz yöntemi, hem akademide hem de genel yönetim şeklinde önem kazanmıştır. Örneğin feminist, ırksal, cinsel, bölgesel ve ekolojik sorunlar, tek tek ya da bir bütün olarak, Marksist tarih ve toplum anlayışının sınıf analiz ve politikalarında temel ve öncelikli bir yer gasp eden bir "yanlış bilinç"[4] *değildir*. Aksine bu sorunlar Batı'da –Akademi'nin içinde ve dışında– yeni ve apayrı bir "sol liberteryenizm"i[5] yansıtmış ve kışkırtmıştır. Ama aynı zamanda, çeşitli sosyal aktivist hareketleri çağdaş kültüre yeniden sokmuş hem geleneksel hem yeni medyadan faydalanarak bir dizi sanatsal formun harekete geçirilmesine de yardımcı olmuştur. 1940'ların sonunda yazan Hauser bu gelişmeleri öngöremezdi, ama büyük ihtimalle böyle olmasını ummuştu. Onun bakış açısı kaçınılmaz biçimde görebildikleriyle sınırlıydı. Dolayısıyla bizim durduğumuz yerden, 1990'ların sonundan bakıldığında Hauser'in çalışması son derece eskimiş görünebilir. Her ne kadar anlatmaya çalıştığı on bin küsur yıllık tarihe kıyasla çalışmasının yayımlanmasının üstünden gecen yarım yüzyıla yakın zaman sözünü etmeye değmezse de, şüphesiz bizler şu an dağda Hauser'den daha yukarılardayız.

---

4 Marksist teoriye göre insanları aldatan ve içinde bulundukları gerçek toplumsal ve ekonomik durumu görmelerine engel olan düşünme şekli. (ç.n.)

5 Siyaset felsefesinde bireysel özgürlük, gönüllü iş birliği, ifade ve eylem özgürlüğünün vurgulanması. (ç.n.)

Öte yandan neyi görebildiğimizi ve neden onu görmek istediğimizi, kişinin çalışmasını yazdığı döneme ilişkin ayrıntılar belirler. Hauser on yıl sonra, 1961'de, diyelim ki ABD merkezli Soyut Dışavurumcu ressamların (Picasso'nun hâlâ son derece taklitçi, Hauser'in deyişiyle *natüralist* "modernizm"ini tamamen ıskartaya çıkarma iddiasındaki bu ressamların tam gelişmiş soyutlamalarının) elde ettikleri eleştirel üstünlüğün ya da halkla entelijansiyanın Marksizm'e ve Sovyet sosyalizmine duyduğu büyük inanç kaybının (gerçi Hauser Sovyet devletini ustu kapalı eleştiriyor ve toplumcu gerçekçi sanatla gizliden gizliye alay ediyordu) ışığında çok farklı bir kitap yazmış olabilirdi. O hâlde Hauser'i şimdi okumak önemli ve öğreticidir, çünkü artık metnin kendisi de tarihi bir önem kazanmıştır. Bize kendi değerlerinden bahseder, ki bu değerler İngiltere'de 1950'lerin başında faal olan sol görüşlü ve güçlü bir entelektüel sınıfın temsilcisidir.[6] Ayrıca Hauser'in tarihi ne sanıldığı kadar inceliksiz ne de doğrudan doğruya "Marksist"tir.

Hauser'i okumak bizi sanat tarihi disiplininin güncel durumu konusunda da bilgilendirebilir. Sistematik karşılaştırma yöntemiyle, alanın savaş sonrası gelişimindeki ve mevcut durumundaki devamlılık ve kırılmaların kaydını tutup değerlendirmemize olanak tanır. Okumak genellikle etkin ve şüphesiz çok değerli bir süreçtir. Okuduğumuz metinde anlam ve önem ararız, çünkü okuma eylemimiz özel bir hedef doğrultusunda gerçekleşir, kafamızda belli bir amaç vardır. Bir metnin *neden* okunmaya değer olduğuna dair pek az fikrimiz varsa ya da hiçbir fikrimiz yoksa, daha az dikkatli ve daha az verimli bir okuma yaparız. Hauser'in çalışmasına yaklaşırken, metin uzun ve çetrefilli olduğu için okuyucunun –dayanıklı olmanın yanı sıra– hem kendi amacına ilişkin net bir fikrinin olması, hem de metnin en çok hangi bölümünün faydasının

---

6 Bkz. Tom Steele, *The Emergence of Cultural Studies 1945–1965: Cultural Politics, Adult Education and the English Question* (*London: Lawrence & Wishart, 1997*) (*Kültürel Çalışmaların Ortaya Çıkışı 1945–1965: Kültürel Politika, Yetişkinlerin Eğitimi ve İngilizce Sorunu*).

dokunacağını bilmesi gerekir. Örneğin okuyucu Erken Rönesans Floransası'nda Kilise'nin verdiği eser siparişleri ya da Fransız İhtilali sırasında sanatçının değişen konumu hakkında paragraf sorusu hazırlamak için malzeme arıyorsa, ilgili bölümleri bulmak gayet kolaydır. Hauser'in metnini kullanmak için bütünüyle mantıklı ve muhtemelen onun da öngördüğü bir gerekçedir bu. Ama çalışmanın *tamamını* dikkatle okumak, birbirinden farklı tarihsel dönemlerin basit bir toplamından çok daha fazlasını ortaya çıkarır, ki yazıldığı dönemde de niyeti tartışmasız buydu. Çünkü çalışma, bize "sanat" denen şeyin nasıl ortaya çıktığını ve Batı toplumuyla birlikte 20. yüzyılın ortasında yazarın karşı karşıya olduğu şeye nasıl dönüştüğünü göstermeye çalışır.

Hauser bu konuda işimizi kolaylaştırmaz. Kitap, ne amacına ve yöntemlerine ilişkin bir genel önsöz içerir, ne de önemi ve öne sürdüğü varsayımlar hakkında kısa bir açıklama yapar. Çalışmada ne ("sanat" ya da "üslup" gibi) metnin anahtar kavramlarına dair bir tanım, ne de örneklerini hangi ilkelere göre seçtiğine ilişkin bir savunma mevcuttur. Oysa önsöz niteliği taşıyan bu tür bir malzemenin çalışmaya dâhil edilmesi, son yirmi beş yıl içinde sosyal bilimlerde akademik kuramın "refleksivite"sinin[7] bir parçası olmuştur. Kültürün ve sanat tarihinin hem "geleneksel" hem "radikal" addedilebilecek eski geleneklerindeki rehavetin üstüne gitme konusunda gerçek bir ilerleme teşkil etmektedir. Buna karşın Hauser çalışmasının belli bir okuyucu türüne yönelik olup olmadığını bile belirtmez. Argümanlarının ne derece anlaşılır olduğundan adeta bihaberdir. Gerçi çalışmasından isteyen herkes *faydalanabilir*. Fakat üslubunun zorluğu, (özellikle görsel örnekler söz konusu olduğunda) on bilgi isteyen bazı konulardaki tutumu ve ekonomik, toplumsal, kültürel ve entelektüel tarih gibi çok çeşitli meseleleri tartışması, okuyucunun son derece eğitimli ve Hauser'in temel ilkeleriyle hemfikir olmasını gerektirir. Üstelik metin, bu okuyucunun yazarın soyut, "bağlayıcı mantığı" ile Mark-

7 Felsefe ve sosyal bilimlerde bir disiplin, kuram ya da ideolojinin, araştırma ya da düşünme nesnesi konusunda kullandığı bakış acısı, yöntem ya da stratejileri kendi düşünce veya teorilerine uygulaması. (ç.n.)

sist analitik araçlarının kullanımı arasında ilişki kurmakla daha çok ilgilendiğini de farz eder.

Hauser'in tavrı ve kullandığı retorik de itici gelir, çünkü doktrinerdir. Genelde, özellikle ilk ciltlerde, buyurgan ve tumturaklı bir üslupla yazar. Görünüşe bakılırsa, çalışmasının eleştiriye acık olup olmadığı konusuyla ya hiç ilgilenmemiş ya da pek az ilgilenmiştir. Anlatısının güvenilirliğinden şüphe duyuyormuş gibi de görünmez. Oysa son yıllarda ortaya çıkmış refleksivite kuramı, yazarın kendinden çok emin olduğu bu tür durumlara karşılık, şüpheci yaklaşımları ve "açıklama yanlısı bir tevazu"yu üstün tutmaya başlamıştır. Hauser'in argümanının eleştiriye kapalılığı, büyük ölçüde 1940'ların sonundaki Marksist tarih ve kuramın mizacını yansıtır, ki o dönemde Marksizm taraftarları Marksizm'in –diyalektik materyalizmiyle felsefi olarak su sızdırmaz– "bilimsel" temelinden hâlâ emindiler. Marksist dünya görüşünün doğruluğuna güvenleri tamdı, çünkü bu görüş Marksist ilkeler üzerine inşa edilmiş "gerçek" bir sosyalist toplumun mevcudiyetiyle onaylanmıştı. Fakat bu eleştiriye kapalılık, Hauser'in anlatısındaki kesinliğin gerçek olmaktan ziyade görünüşte bir kesinlik olduğunu gözler önüne serer, nitekim yazarın kendine duyduğu güven 19. ve 20. yüzyıla gelirken temelinden yıkılmaya başlar. Hauser, kültürel analizin *diğer* pek çok kuram ve geleneğini –örneğin Rönesans'ın "liberal" kavramını, Alois Riegl ya da Heinrich Wolfflin gibi sanat tarihçilerinin "biçimci" yöntemini veya daha önce de bahsi gecen Alman idealizminin "toplumsal gerçeklerden kaçış"ını– kupkuru bir eleştiriye tabi tutar. Dördüncü cildin sonunda Marksizm'in *kendisini de* tarihselleştirerek bu işlem neticesinde onu 19. yüzyıla özgü "maske düşüren ideolojiler"in, Nietzsche ve Freud'un ürettiği kuramların yanına ayrı bir madde olarak yerleştirir. Bu şekilde kendisinin –ve Marksizm'in– tarih konusundaki "üstünlüğünün" birçok yönden yetersiz olduğunu, deneme niteliği taşıdığını ve düzeltilmeye ihtiyaç duyabileceğini sezdirir. Bu iması son ciltte, Sovyetler Birliği'nde sanatın ve kültürün yerine ilişkin bölümde önemsizmiş gibi gösterdiği, ama aslında ciddi olan kaygılarına da kısmen yansımıştır.

Hauser, çalışmasına dahil ettiği yapıtlar, sanatçılar, dönemler ya da coğrafi bölgeler konusunda ister istemez son derece seçici davranmış, dolayısıyla seçkisini bir hayli sınırlı tutmuştur. Yoksa Taş Çağı'ndan gelip günümüz sanatını da kapsayacak bir sanat tarihi nasıl yazılabilir? Yine de böyle bir seçkiyi haklı çıkarma çabası ya da onu sadece onaylamak bile, yazarın doktriner üslubunu yumuşatmaya çalışmak olur, ki bu üslupsal özellik, tarihteki binlerce yılı 500 sayfaya sığdırmaya çalışan ilk iki ciltte bilhassa apaçık ortadadır. Hauser, büyük ihtimalle sadece en önemli olduğunu düşündüğü örnekleri çalışmasına dahil etti. Ne var ki çalışmada bu bile doğrudan söylenmez. Ayrıca anlatısı okuyanda öyle bir etki bırakır ki, okuyucu kapsamlı bir araştırmaya davet edildiğini değil de ders dinlediğini hisseder. Metin ve okuyucu bazen "olgular"ın altında eziliyormuş gibi görünür. Bu durum özellikle Hauser toplumsal ve tarihsel bakımdan kapsamlı bağlamsal malzemeyi metin içinde rastgele kullandığında ya da 19. Yüzyıl sonlarını anlatırken ortada belli bir neden olmaksızın Fransa'dan İngiltere'ye ya da Rusya'dan Almanya'ya gidip geldiğinde ortaya çıkar. Marksist bakış acısına rağmen, Hauser'in sanat tarihi ana hatlarıyla şüphesiz oldukça ortodokstur. Anlatısı da geleneksel sanat tarihi terminolojisi kullanımı ve sanat eseri betimleme yöntemleri (gerçi bunlar sayıca bir hayli azdır ve nadiren karşımıza çıkar) ile Büyük Eserler kanonunun savunulmasını temel almıştır. Ayrıca Hauser'in sanat tarihi özellikle Mısır, Bizans ve Babil eserlerini Batı Avrupa geleneğine dahil edişindeki "kültürel emperyalizm"iyle açık biçimde ve hiç pişmanlık duymaksızın "Batılı"dır ya da "Avrupa merkezlidir". Bu nedenden ötürü Marksizm'ine karşın, Edward Said'in eleştirel terimiyle ifade edecek olursak "oryantalist" bir metin olarak değerlendirilebilir.[8]

Tarihsel bakımdan muazzam kapsamı ve sınırlı sayıda eser secimi göz önünde bulundurulduğunda, Hauser'in çalışmasının re-

---

8 Bkz. Edward Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1991) (*Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*); Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (London: Vintage, 1991) (*Kara Athena: Klasik Medeniyetin Afro-Asyatik Kökleri*); *Edward Said, Culture and Imperialism* (London: Chatto & Windus, 1993) (*Kültür ve Emperyalizm*).

sim, heykel ya da baskı türlerine (veya diğer yapıtlara) ilişkin çok az özel "teknik" bilgi ya da analiz sunması şaşırtıcı gelmemelidir. Anlatımının soyutluğu çoğu zaman – "toplumsal üslup" olarak tanımlayabileceğimiz olgu hariç– bu seviyenin altında kalan herhangi bir konunun ele alınmasını imkansızlaştırır. Burada bahsi gecen toplumsal üslup, Hauser'in belli bir dönemde, belli bir üretici grubuna özgü olduğunu iddia ettiği sürekli bir temsil biçimidir. Bu arada Hauser "üslup" terimini de hiçbir yerde güçlü bir analize tabi kılmaz. Bunun yerine bu terimden bir sürü farklı ve bazen kafa karıştırıcı anlamın çıkmasına ve bu anlamların başından sonunda dek anlatının tamamına eşlik etmesine izin verir. Ara sıra bazı yapıtları ayrıca ele alsa da, bu hiçbir zaman birkaç paragraftan daha uzun sürmez. Anlatısı, tanıdık üsluplarla ilgili soyut kavramların geleneksel sanat tarihine uygun biçimde tekrarlanıp durmasıyla sürer gider: "Maniyerizm" (gerçi bunun birden fazla türü olduğunu iddia eder), "Barok" (aynı şekilde farklı türleri vardır) ya da "Empresyonizm" (19. yüzyıl Fransası'nda resim, edebiyat, müzik ve tiyatro gibi geniş bir yelpazeye yayılmış bir dizi konuyu ele alırken ayrım gözetmeksizin kullandığı bir terim). Bu analitik ve anlatısal araç, Hauser 19. yüzyıl sonuna geldiğinde güzel sanatlardaki "toplumsal üslubun" –karmaşık tarihsel nedenlerden ötürü– neredeyse hepten çöktüğünü iddia edene kadar devamlılık gösterir. "Sanat tarihi" ancak bu noktadan itibaren görünüşte sıradan bir dünyada yaşayan, ama tamamen yetersiz amaç ve yöntemlerle hareket eden bambaşka bireylere ait eserlerin gerçek tarihine dönüşür. Öne sürülen bu gelişime dair tahayyül ve ipuçları, çalışmanın daha başlarında –söz gelimi Yüksek Rönesans döneminde Michelangelo ve eserlerinden bahsederken– ortaya çıkar. Daha yakın tarihli sanattaki mevcut ayrıntı yoğunluğu, "toplumsal üslupları" homojenleştirirken ayırt edici özellikleri analitik bir indirgemeciliğe tabi tutmaktan kaçınmamız hususunda bizi uyarır. Ne var ki bu durum göz önünde bulundurulduğunda Hauser suçlamalara açıktır, çünkü yeterli tarihi kanıtlar ileri sürülürse, daha önceki soyut kavramlarının da (Gotik'ten daha eski dönemlere kadar uzanan üslupsal isimlendirmeler) aynı şekilde mantığa aykırı olduğu gösterilebilir.

Hauser ve "Yeni Sanat Tarihi"

Hauser'in üreticiler ve ürünler hakkındaki anlatısı, ana akım sanat tarihini büyük ölçüde yeniden üretiyorsa da, her cilt için seçtiği üst başlık (*Sanatın Toplumsal Tarihi*) metnin sıradan ve vasıfsız bir "tarih"ten farklı, muhtemelen daha iyi ya da daha doğru bir şey sunmaya devam edeceği hissini verir. Ancak Hauser'in çalışması birçok bakımdan sanat tarihinin geleneksel betimleyici terminolojisinin büyük kısmını sadakatle –hatta dogmatik biçimde– sürdürür. Daha önce de belirtildiği gibi, Hauser hem nispeten belli tarihsel dönemlere özgü temsil formları (örneğin "Maniyerist", "Rokoko", "Barok" vb.) için, hem de "tarih ötesi" ya da "çığır açan" anlatım biçimleri için aynı üslup isimlerini kullanır. "Natüralist", "stilize edilmiş", "Klasisist" gibi bu tür üslup isimleri, bir kez daha ortodoks sanat tarihi anlayışını izleyen Hauser'e göre kültür tarihinde yüzlerce yıl nispeten değişmeden kalmıştır. Hauser'in sanat tarihinin genel yöntemlerine *yaptığı* "üslup atama" ve "üslubu dönüştürerek kullanma" olarak da adlandırabileceğimiz yeni analitik katkı, öne sürülen bu tür üslupsal özellikler ile sosyoekonomik gelişimdeki bir dizi değişim arasında ilişki kurma çabasıdır. Hauser, sanattaki "gelişim"in ve "ilerleme"-nin buna karşılık gelen bir dinamizmle, Taş Çağı'ndan bu yana insan topluluklarının örgütlenmesinde mevcut olan "tarihsel bir mantık"la –anlaşılması güç de olsa– ister istemez ilişkili olduğunu görmek ister ve bunu bize de göstermeye çalışır. Bu tanımlama –ya da karşılıklı ilişki– Hauser'in Marksist "toplumsal" sanat tarihinin temelidir.

Sanat tarihi yöntemlerinin özen isteyen geleneksel "işçiliği", kendine özgü "görsel analiz"in –sanat erbaplığı, Erwin Panofsky'nin "ön ikonografik" ve ikonografik kuralları, sanatçının amacının yeniden yapılandırılması vs.– ölçülü formundan çıkar. İşte Hauser'in anlatısında bu işçiliğin yerine üslup ve sosyoekonomik gelişim arasında ilişki kurmaya yönelik caba geçmiştir.[9] Açık-

9 Bkz. Eric Fernie, *Art History and its Methods: A Critical Anthology* (London: Phaidon, 1995) (*Sanat Tarihi ve Yöntemleri: Eleştirel Bir Antoloji*); Marcia Pointon, *History of*

lamalar genellikle son derece soyut bir seviyede gerçekleşir. Birbirinden bariz biçimde farklı ekonomik, kurumsal, siyasal ve sanatsal olgulara ilişkin, "denklik" ya da "uzlaşma" gibi karmaşık ve bazen de tartışmaya bir hayli acık kavramlar kullanılır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel bir eğitim almış pek çok sanat tarihçisinin Hauser'in hedef ve iddiaları karşısında çarçabuk sabrını yitirmesi şaşırtıcı olmasa gerektir. Hauser'in entelektüel ve siyasi gerekçelerine karşı kayıtsız ya da aslında muhalif olan bu sanat tarihçileri –Hauser'in açıklamaları son derece soyut bir seviyede gerçekleştiği ve şüphesiz muazzam boyutlarda olan projesi belli tarihsel ayrıntılara kaçınılmaz biçimde giremediği için– yazarın birçok iddiasını ya aksiyomatik[10] ve dolayısıyla bayağı bulmuşlar ya da bu iddiaların ampirik olarak kanıtlanamaz, dolayısıyla da kısır ve uçuk olduğunu düşünmüşlerdir. Söz konusu sanat tarihçilerin bu yaklaşımları hâlâ devam etmektedir.

1960'lar ve 1970'lerde, Hauser'in tarihiyle ilgili eleştirilerin çoğu şu varsayımı temel alma eğilimindeydi: "Gerçek" sanat tarihi, belli sanat eserleri, bir sanatçının *külliyatı* veya belirlenebilir bir ekol, üslup veya eğilim oluşturduğu düşünülen bir grup sanatçı ya da yapıt üzerine yapılmış ayrıntılı, betimleyici ve analitik bir tür çalışmadır. Sanat tarihinde açıklama ve değerlendirme konusundaki genel sorunlar –söz gelimi "Romantizm"in anlamları ya da soyut bir resimdeki figüratif "özerklik" meselesi– şüphesiz ciddiye alınmaya başlanmıştı. Konferanslarda münazaralar yapılıyor ve çağdaş akademisyenler birbirlerine muhalif sert eleştiriler yayımlıyorlardı. "Sanat tarihi" artık üniversitelerde ders olarak da okutuluyordu ve bu, alana ilişkin temel varsayımların durumu ve önemi, genel olarak kavramlar ve değerler üzerine tartışmaların başladığının bir göstergesiydi. 1980'lerin başlarında İngiltere'deki Open University'de, bilhassa modern sanatla ilgili karmaşık kuramsal ve felsefi sorunları ele alması tasarlanmış bir sanat tarihi bolumu resmen açıldı. Fakat bir grup özel tarihsel örnek olay ça-

---

Art: A Students' Handbook (London and New York: Routledge, 1994) (*Sanat Tarihi: Öğrenciler İçin El Kitabı*).

10 Kanıtlanmamış ama doğru olduğu kabul edilen kavramlara dayalı olan. (ç.n.)

lışmasıyla konuya akıllıca yaklaştı.[11] Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ndeki hatalarından biri, "meta–tarihsel" ve kuramsal meselelerini, en azından 1950'lerde ve 1960'larda "doğru düzgün" bir sanat tarihinin örnekleri olarak kabul edilecek örnek olaylarla yeterince ilişkilendirmemiş olmasıydı. Bu –özellikle de Hauser'in metni lisans eğitiminde verim alınacak şekilde kullanılmak isteniyorsa– çok makul bir itirazdı, hâlâ da öyledir. Çünkü Hauser'in genelde yalnızca dolaylı yoldan atıfta bulunduğu sanat eserlerine ilişkin sınırlı bilgiye sahip öğrencilerden, yazarın farz edilen soyut toplumsal gelişmeler ile bu türden ampirik malzeme arasında kurduğu son derece karmaşık ilişkileri anlamaları ve sonrasında da bunları değerlendirmeye tabi tutmaları beklenir.[12]

Hauser'in amaç ve yöntemlerini bir genel önsözde netleştirmeyi reddetmesinin yanı sıra, (her ne kadar çalışmasının ilerleyen bölümlerinde sarsılsa da) genelde tepeden bakan bir tavır benimsemiş olması, 1980'lerin ortasında Yeni Sanat Tarihi ortaya çıktığında büyük ihtimalle yine eleştirel bir yanıt alacağı anlamına geliyordu. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni önce geleneksel sanat tarihçileri, soyutlamalarının hamlığı ya da yavanlığı yüzünden, çalışma belli başlı sanat eserleri ile bu eserlerin üretimi ve algılanışı arasında anlamlı bir ilişki kuramadığı için eleştirmişlerdi. Şimdi ise, Yeni Sanat Tarihi'nin yaklaşık son on beş yıldır disiplini yeniden inşa etme girişimlerinden sorumlu, son dönemlerde politize olmuş gruplar tarafından tutucu, cinsiyetçi, ırkçı ve seçkinci olmakla yargılanır. Bu suçlamalar da yine tamamen makuldür. Söz gelimi Hauser –yüzyıl ortasına özgü toplumsal cinsiyeti ve mensubu olduğu sınıf ile siyasi ve akademik eğilimleri yüzünden– kadınların alelade ya da önemli sanatçılar olarak tarihteki varlık ya da yokluklarını sorgulamakla bariz biçimde ilgili değildir. Aynı şekilde, bu konumlara niye geldiklerinin ya da gelemediklerinin sosyolo-

---

11 *Modern Art and Modernism: Manet to Pollock* (Milton Keynes: The Open University, 1983) (*Modern Sanat ve Modernizm: Manet'den Pollock'a*). On üç ders kitabı ve ilgili materyal.

12 Bunu Hauser'in *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1965) (*Rönesans'ın Bunalımı ve Modern Sanatın Doğuşu*) adlı çalışması ile karşılaştırınız.

jik nedenleriyle de ilgilenmemiştir ki, bu iki soru feminist sanat tarihçilerini yıllardır meşgul eden belki de en önemli sorunlardır.[13] (Bununla birlikte Hauser, sanata meraklı kitledeki değişimden bahsederken kadınların konumunu birkaç kez ele alır, hatta sanat hamisi ve "ilham perisi" olarak oynadıkları rollere bile zaman zaman değinir. Ayrıca I. ciltte Antik toplumların el sanatları yapıtlarının üretimini anlatırken aniden ve ilginç bir şekilde "kadınlık" ile yaratıcılık meselesi gündeme gelir, ama Hauser basit bir ilişki kurmayı hemen reddeder.)

Hauser benzer şekilde –ama yine tahmin edildiği gibi– sanatsal üretim ve sanatın algılanışında ırk, cinsel yönelim ve etnisite ile ilgili meselelere ya da bunların önemine karşı da "kör"dür. Oysa bu konuların hepsi, Avrupa ve ABD'de Yeni Sanat Tarihi'yle ilgilenen pek çoklarının "özne konumu"[14] ya da "yaşam tarzı"na ilişkin politika ve teorilerinin çekirdeğini oluşturur. Bununla birlikte sanat tarihi disiplinindeki bu revizyonist aşama, yalnız Yeni Sol'un liberter politikalarını temsil edenleri içermekle kalmaz (ki "sanat"ın doğası gereği seçkinci olduğuna ve onun yerini "popüler kültür"ü oluşturduğu düşünülen imge ve yapıtların alması gerektiğine inanan bazıları da buna dâhildir). Metinsel ya da görsel analizdeki yeni akademik teknikler de Yeni Sanat Tarihi'nde, en azından başlarda, önemli bir yer tutar. Bunların çoğu Fransız kökenlidir, bazıları bilimsel olarak nesnel olduğunu iddia eder. Neticede "yapısalcı" ve "post-yapısalcı" yöntem ve felsefeler Hauser'in Marksizm'ini dümdüz eder. Onu "yansıtmacılık",[15] "mekanik in-

13 Bkz. Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Pandora, 1987) (*Eski Hanımlar: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji*); Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988) (*Görme ve Farklılık: Kadınlık, Feminizm ve Sanat Tarihleri*).

14 Bilgi ile iktidar arasındaki ilişkiyle ilgilenen Foucault'ya göre bireyler toplumsal alandaki karmaşık, çoğul ve değişen iktidar ilişkilerine boyun eğerler ve aynı zamanda bu ilişkilerde ve bu ilişkiler aracılığıyla bir özne konumu alırlar. (ç.n.)

15 Yansıtma kuramına göre sanat insanı, hayatı, doğayı ve toplumu bir aynaymışçasına yansıtır. Bu bağlamda sanat yapıtında yansıtılan şeyin "gerçeklik" olduğu iddia edilir. Marksist estetik bu noktada 19. ve 20. yüzyıllarda yansıtma kuramı kapsamında ortaya çıkmış bir realizme dayanır. (ç.n.)

dirgemecilik" ve "teleolojik tasarım"[16] gibi analitik olmamışlıklarla sürekli suçlarlar. Ancak yeniden dirilen post-yapısalcı akademik Marksizm de bu oyunu (daha iyi olmasa bile) en az Foucault, Lacan ve Derrida'nın takipçileri kadar iyi oynayabilir. Bu düşünürlerin takipçileri Hauser'in kavram, analiz ve değerlerinin, "İkinci Enternasyonal" ile "Üçüncü Enternasyonal"in Karl Kautsky, Franz Mehring, George Plehanov ve hatta Georg Lukács gibi ideologlarına ait Marksist yöntemlerin yavanlığıyla karaya oturduğunu düşünmektedirler.[17]

Ancak amaç Hauser'in metnini *tarihsel olarak* anlamak ve taşıdığı önemi bu temel üzerinden belirlemektir. Bu çalışmanın sanat tarihi yönteminin baştan sona inşası, "kültürel Marksizm"in yeniden canlandırılması ya da benzeri bir şey için uygun bir temel olduğu öne sürülemez; zaten bu tek başına hiçbir kitap için söz konusu değildir. Fakat çalışmanın görmezden gelinen amacı bize kesinlikle şunu söyler: Hauser, Marksizm'in eşsiz bir açıklayıcı potansiyele, bir dizi güvenceye, 1951'de bu disiplindeki diğer her şeyden daha ustun bir grup değere sahip olduğuna inanmıştır. Ama bu güveni, daha kendi metninde sistematik olarak ve gittikçe artan bir şekilde zayıflar. Hauser'in "öz yıkımı" olarak adlandırabileceğimiz bu durum kitabın en ilginç özelliğidir. Muazzam boyuttaki çalışma heterojen ve değişkendir; parçalara ayrılmıştır. Çok sayıda özgün içgörü ve samimi ahmaklıktan oluşur; etkin ve yaratıcı revizyonlarla doludur. Ana akım sanat tarihinin birçok unsurunu hâlinden memnun bir şekilde yeniden üretir. Göz korkutur, azarlar, otoriterdir; ama aynı zamanda sorgulayıcı ve şüphecidir.

Hauser de Marx gibi bazen, işine geldiğinde, "Marksist olmadığını" ilan etmeye hazırdır. Aslında metninde çoğu kez, sanatla toplumsal gelişimi kendi yaptığı gibi ilişkilendirmeye kalkışan *diğerlerini* eleştirecektir. Söz gelimi Wilhelm Hausenstein –Hauser'e göre haksız biçimde– Antik sanatın geometrik üslubu ile erken dö-

---

16 Yaşamın, tarihin, varoluşun bir amaca yönelik olduğu iddiasındaki düşünce biçimi. (ç.n.)

17 Bkz. Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977) (*Marksizm ve Edebiyat*).

nem "tarım demokrasileri"nin komünizmi arasında bir benzerlik olduğunu iddia etmeye yeltenmiştir. Hauser bu tür yanıltıcı ilişkilendirmeleri tekrar tekrar "kaçamaklı kelime oyunları" –hakikate engel olmak ya da onu saklamak için anlam kargaşasından faydalanmak– olarak reddeder. Fakat kendi bağıntıları da ister istemez aynı analitik işlemi sahneye koyar: Önce bir ya da bir grup eserin doğasında mevcut olan bir dizi özellikten (örneğin belirgin bir "toplumsal üslup"tan) faydalanır. Sonra bu özellikleri, belli bir toplumsal gelişimin doğasına özgü olduğu iddia edilen başka bir grup seçilmiş özellikle eşleştirerek bunları organik biçimde "yansıttıklarını", hatta kısmen "oluşturduklarını" öne sürer. Gerçi Hauser, H. Hoernes ve O. Menghin'inkiler gibi, gerekli ve kaçınılmaz ilişkiler varsayan basit ya da "özcü"[18] bağıntıları suçlamakta haklıdır. Zira Hausenstein'ın aksine Hoernes ve Menghin "geometrik üslubun karakter olarak kadınsı olduğunu" iddia etmiştirler. Ne var ki Hauser'in kendi analitik yapısı da –ki bu hâliyle adeta bir gökdelendir– özünde aynı tuğlalardan inşa edilmiştir. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni okuma eylemi, kişinin yazarın o an kurduğu bağıntıyı "sevip sevmemeye" ya da "hoş bulup bulmamaya" karar vereceği bir oyuna dönüşme tehlikesini taşır. Napolyon yönetimindeki devrimci Fransız toplumunun "toplumsal düzeni", bir David resmindeki biçimci ve anlatısal "görsel düzen"le doğruluğu ispat edilebilir şekilde "ilişkilendirilmiş" midir (yani bu toplumsal düzen, bu görsel düzenle doğrulanmış mıdır)? İkisi de aynı ölçüde dönemin Fransız sanatı ve toplumunun bir "gerçeği" midir? Sinema filminin parçalanmış, tersine çevrilebilir zaman ve mekân, 20. yüzyılın başındaki modernliğin "deneysel boyutu"nun "nesnel" bir veçhesi midir? Neticede bu tür iddialar ne "kanıtlanabilir" ne de "çürütülebilir". Biraz sanat eseri gibi olurlar; beğenimize göre severiz ya da sevmeyiz. Aslında bu en nihayetinde Hauser'in anlatısının güvenilirliğinin büyük ölçüde bir "inanç" meselesi olduğunu ya da tarihin amacı ile kültürün anlamına dair belli bir görüşe

---

18 Türkçeye bazen "esansiyalizm" ya da "esasçılık" olarak da çevrilen özcülük, felsefede belli bir türe dâhil her varlığın o türe ait niteliklere ya da özelliklere sahip olduğunu, bu özün kalıcı, değiştirilemez ve sonsuz olduğunu iddia eder. (ç.n.)

adanmışlık olduğunu söylemektir. Marksizm 1950'lerin başında toplumsal devrimi destekleyen entelektüellerin ve popüler akımların sadakatini kazanabilmişse de, şüphesiz günümüzde böyle bir destek alamaz. Bunun olası sonuçları karmaşıktır.

Yeni Sanat Tarihi'nin apaçık siyasi türleri kadın, ırk, cinsiyet, popüler kültür ve etnisite sorunlarını, sanat tarihi disiplininin mevcut hâliyle genellikle üretken bir ilişki içine soktu. İşte en azından bu apaçık siyasi türleriyle Yeni Sanat Tarihi, Hauser'in metnindeki bu eksikliklere meydan okur. Ama her ne kadar *Sanatın Toplumsal Tarihi* bu alanı öğrenmede baz alınamıyorsa da –ki alınmamalıdır da– okuyucuya birçok değerli içgörü ve gözlem sağlayabilir. Bu içgörü ve gözlemler, feministlerin, Batı dışındaki kültürlerle ilgilenen akademisyenlerin, gey ve lezbiyen revizyoncuların yanı sıra hayaletleri hâlâ üniversitelerde dolaşan ve sayıları gittikçe azalmakta olan Marksistlerin uğraşlarını desteklemek için kullanılabilir. Hauser'in değerli çalışmasının bir kısmını aynı şekilde kendi çalışmalarıyla birleştirebilen bu Marksistler, artık Yeni Sanat Tarihi'nde büyük ölçüde unutulmuşlardır.[19] Ama disiplinin kuramsal temellerinin radikal biçimde parçalanışı ile –hem üstün bir entelektüel sistem olarak, hem de kapitalist toplumları dönüştürme aracı olarak– Marksizm'e olan inancın kaybolması, iş Hauser'in çalışmasını değerlendirmeye geldiğinde geriye muğlak bir miras bırakmıştır. Bu çalışma bir yandan sol–liberal Akademi ve kültür için şüphesiz bir ilerlemedir, çünkü artık "sınıf"ın ve "ekonomi"nin toplumsal gelişim ile sanatın önemini tek başına ya da ağırlıklı olarak belirlediğini savunmaz. Öte yandan çağdaş sanat tarihi parçalara ayrılmıştır ve bundan böyle tüm teori ve yöntemleri varsayımsal bir disipliner konumda birleştirebilecek, Jean–François Lyotard'ın ünlü "meşrulaştırıcı üst anlatı"sı[20] –kabul görmüş kapsayıcı bir ilke– gibi *bir şey* içermez. Elbette geç-

---

19 Bkz. (Ed.) A. L. Rees ve F. Borzello, *The New Art History* (London: Camden Press, 1986) (*Yeni Sanat Tarihi*).

20 Lyotard'a göre totaliter sistemler istikrarı ve düzeni sağlamaya çalışır. Bunu da modern toplumlarda "büyük anlatılar" aracılığıyla yapar. Bu "büyük anlatı" din, tarih, bilgi ve özgürleşmeye dair Aydınlanma'dan beri devam eden ve kendi kendini meşrulaştıran anlatımlardır. "Üst anlatı" olarak da bilinirler. (ç.n.)

mişte sanat tarihinin birlik ve bütünlük içinde olduğu, saf ve berrak bir altın cağı deneyimlediği bir zaman hiç olmadı. Tanımlama ve analiz yöntemleri her zaman heterojen olmuş, çoğunlukla çekirdek bilgiyi üretenlerin kurumsal düalizmi yansıtmıştır. Bilgiyi üretenlerin çıkarları hem küratöryeldir hem pazara (sanat erbaplığı ve köken avcılığına[21]) yöneliktir. Hem akademik hem pedagojiktir ("üslup ve medeniyet" çalışmaları). Ama 1970'lerin ortalarına kadar disiplin, çalışmaya değer bulunan sanat eserleri kanonundaki genel değişmezlik bakımından tartışmaya acık bir görece bütünlük sergiledi. Bu bütünlük, 1970'lerde ve 1980'lerde medya, sinema ve popüler kültür çalışmalarının tomurcuk vermesiyle birlikte çabucak bozuldu.

Hauser'in metninin büyük bir kısmı alenen Marksisttir, dolayısıyla yöntem olarak "radikal"dir. Daha önce değinildiği üzere, kültürel yapıtlar seçkisi bakımından gelenekseldir, bu yüzden de "muhafazakârdır". 1980'lerdeki "kültürel Marksizm" ise aksine "estetik değer" konusunda son derece şüpheciydi. Bu estetik değeri ya savunulabilir analitik bir kategori ya da kanonu "güvence altına aldığına" inanılan insani deneyimin esası olarak yorumluyor ve bu iki görüşü de ideolojik yanılsamanın ya da "yanlış bilincin" örnekleri olarak görüyordu. Kanonların tek kelimeyle aldatıcı olduğunu, parti yanlısı tercihlerin tarafsız ve nesnel kategoriler olarak kılık değiştirdiğini iddia ediyordu. Kültürel değer meselesindeki bu tür aşırı görelik, yapısalcı ve post-yapısalcı kuramlar ile alımlama kuramına[22] benzer biçimlerin tipik özelliğiydi. Bu türden bir görelik, 1970'lerden önce faal olan Marksistlerin hiçbir yazısında kendine yer bulmamıştı. Hauser'in metni ise hükümlerle, konudan sapmalar ve derin düşüncelerle doludur. Bunlar yazarın (Akademi'deki Kültürel Çalışmalar'ın ideologları tarafından genelde "burjuvaya özgü" olarak yaftalanmış) son derece geleneksel beğeni ve değer-

---

21 Burada bir sanat eserinin daha önceden kimlerin velayetinde olduğuna dair yapılan kronolojik çalışma kastedilmektedir. Bu tür kronolojik çalışmaların söz gelimi II. Dünya Savaşı sırasında kaçırılan eserlerin bulunmasına büyük katkısı olur. (ç.n.)

22 Sanat bağlamında alımlama kuramı, izleyicinin kendine özgü bilgi birikimi ve beklentilerle sanat eserine yaklaşarak onu çözümleme, yeniden yorumlama ve değerlendirme etkinliğidir. (ç.n.)

lerini işaret eder. Theodor Adorno, Herbert Marcuse, A. S. Vasquez, Lukács ile bizzat Marx ve Engels gibi daha önceki etkili Marksist eleştirmenlerin ve kültür yorumcularının çizgisinin aynısıdır ya da ona yakındır.[23] Şaşmaz

"sosyolojik yöntemi" ne olursa olsun, Hauser durmadan "insan ruhu" adında gizemli bir fenomeni savunur. Sanatsal niteliğin tarif edilemez olduğuna yönelik inancını vurgular. Hatta görünüşe göre dördüncü cildin sonlarına doğru zaman zaman Marksist "nesnelliğini" peşin hükümlü öznelliğin farklı bir türüyle değiştirmiş gibi görünür, ki bu da Marcel Proust'un düzyazılarında, Henri Bergson'un felsefesinde ya da Sürrealistlerin resimlerinde karşılaşılabilecek türden bir öznelliği çağrıştırır.

Geleneksel kanonik eser seçimine duyulan bu güven ile deneyim ve değerlendirme konusunda sanatta "estetik özerkliğin" savunuculuğuna ek olarak, Hauser Marksist ilke ve yöntemleri kullandıklarını iddia edenlerin yavanlığını da sık sık eleştirir. Gördüğümüz üzere bu bazen (Hauser'e göre analitik karmaşıklığı tek bir sosyolojik ya da psikolojik belirleyiciye indirgemek gibi) "varoluşçu" eğilimler sergileyenlere ya da üslup ve sosyoekonomik gelişim arasındaki bağıntıları Hauser'in deyişiyle "kelime oyunları" üzerine temellendirenlere yönelik bir eleştiridir. Gerçi Hauser, Riegl ya da Wolfflin gibi tarihçileri, sanat üsluplarında etkili olan "içsel kanunlar" diye "biçimci" bir mefhuma bel bağladıkları için birçok kez eleştirir. Buna rağmen kendisi de gerektiğinde bu kavramın farklı versiyonlarını kullanır. Örneğin "Natüralist" ya da "Klasisist" gibi geniş bir zaman dilimini kapsayan üslup isimlerine ilişkin yapılmış değerlendirmelerin karmaşıklığı üzerine düşünürken şöyle der:

> "Bir sanatın, üslubun ya da janrın çağı ne denli uzun olursa, kendi doğasında mevcut özerk kurallara göre, dış müdahalelere uğramadan devam eden gelişim sürecinin zaman

23 Bkz. Roger Taylor, *Art: An Enemy of the People* (Brighton: Harvester, 1978) (*Sanat: Halk Düşmanı*).

dilimleri de o denli uzun olur. Az çok özerk olan bu zaman dilimleri ne kadar uzun olursa, burada söz konusu olan çetrefilli formların ayrı ayrı unsurlarını sosyolojik olarak yorumlamak da o kadar zorlaşır."

Hauser'in buradaki kendi "kelime oyunu" –"kendi doğasında" ya da "özerk" derken gerçekte neyi kastetmektedir?– bir bütün olarak anlatısının yaratılışını örnekler. Metni tek ya da bileşik bir argüman, değişmez bir dizi kavram ve düşünce veya homojen bir değer ya da amaç sunmaz. Aslında semantik açıklığı çalışmayı pek çok acıdan "postmodern" kılar: Parça parça ve tereddütle okunması en iyisidir. Amaçları ve iddiaları dengelenmemiştir, mantıksızdır ve doğrulanamaz. İki cilt surmuş on bin yıllık sanat tarihinden, son iki yüz yılı kapsayan 500 küsur sayfaya kadar seyreltilmiş soyut kavramlarla ve çoğunlukla boğularak gidip gelmesi bunun kanıttır. Üstelik retoriği ve tarihsel olarak kapsadığı muazzam alan çoğu kez abartılıdır; üslubu da oldukça tumturaklıdır. Hauser'in çalışması heyecanla yazılmış bir dünya ve fikirler tarihi, insanın toplumsal gelişiminin tarihidir. Aynı zamanda kapsamlı bir sanat ve kültür tarihidir. Bir acıdan Hauser'in kaynakları ve eser seçkisi sınırlı ve son derece taraflıdır. Ama başka bir acıdan da oldukça kapsamlı ve çeşitlidir. Konuyu ele alış şekli sözde Marksist yöntemiyle çelişir. Metin bize sanat ve sanatın tarihi hakkında bilgi verdiği kadar, Hauser'in (bütün toplumsal cinsiyet, etnisite ve diğer özgüllüğüyle) kendi entelektüel ve sınıfsal yapısı hakkında da bilgi verir.

O hâlde *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni içinde bulunduğumuz çok farklı dönemden –ki çalışma bir yandan da bu farklılığı görünür kılar– bütün bu sundukları için okuyabiliriz. Taş Çağı'ndan Rönesans'a, oradan Romantizm akımına ve Film Çağı'nın şafağına doğru koşarken bazen geriye giden ya da sık sık günümüze sıçrayan Hauser, anlatısını her şeyden önce bir aciliyet hissiyle, "günümüzü anlamada kullanılan bir araç olarak geçmiş" anlayışına duyduğu sadakatle aktarır. Metninde birçok kez –genelde bir kıyaslama olarak kullanımının tarihsel bakımdan adeta anlamsız gö-

ründüğü zamanlarda– atıfta bulunduğu film bir araç olarak, Hauser'in sinemada vücut bulmuş günümüz dinamizmi karşısında duyduğu heyecanın göstergesidir. Bu, anlatısına nüfuz etmiş "teleoloji" ya da "zaruri gelişim" gibi kavramları da kısmen açıklar. Çünkü Hauser'e göre günümüzü şu an olduğu gibi yapan, bizi olduğumuz kişiler yapan şey tarihtir; sanatın, toplumsal örgütlenmenin ve genel olarak değişimin tarihidir. Okuyucu *Sanatın Toplumsal Tarihi*'nin kapağını tükenmiş bir hâlde bu içgörüyü edinmiş olarak kapatırsa, bu çalışmayı okumak için harcadığı zamana ve emeğe kesinlikle değmiştir, ki o zaman en az Hauser kadar bu içgörünün değeri hususunda bir karara varabilir.

II. CİLDE ÖNSÖZ

Jonathan Harris

Kavramlar ve Yorumlar

Arnold Hauser'in dört ciltlik *Sanatın Toplumsal Tarihi* serisinin ikinci cildi olan bu metin, Batı'da modern sanatın gelişiminin temeli olarak kabul edilen olguyu açıklayarak başlar: Önce İtalya'da görülen, daha sonra yavaş yavaş tüm Avrupa'ya yayılan Rönesans. Yalnız, bireyci, yaratıcı ve dâhi (ayrı ayrı ve birbiriyle ilişkili olarak dört kelime de bu "tip" ya da karakter için önemlidir) modern sanatçı fikri de bu çağın bir ürünüdür ve özellikle bu sanatsal gelişim döneminin sonraki ve çok daha kısa süren, "Yüksek" Rönesans olarak adlandırılmış bir bölümüyle ilişkilendirilir. Geleneksel sanat tarihini izleyen Hauser'in metninde, bu eşsiz yaratıcılık kavramı bilhassa üç sanatçının eser ve mizacında vücut bulur: Leonardo da Vinci, Raffaello ve hepsinden önemlisi Michelangelo. Hauser'in ikinci cildi, son derece karmaşık da olsa kesintisiz bir tarih ve gelişimin parçası olarak, hâlâ bazı önemli hususlarda içinde bulunduğumuz çağla ilişkili Rönesans'ın yanı sıra sonraki akım ve üslupları sunarken de geleneksel sanat tarihini takip eder. Bu önsözün amacı, ana tema, iddia ve sorunlara giden yol boyunca karşılaşılacak metin ve yön levhaları arasından bir yol önermektir. Bununla birlikte önsöz, Hauser'in metninin kapsamlı bir özetini vermez. Daha ziyade anlatının biçimini yorumlayıp değerini belirlemek için bir dizi tarihsel, siyasal ve entelektüel bağlam önerir. Çünkü Hauser'in metni, incelediği sanat eserleri gibi, belli bir zaman ve mekânda, belli nedenlerle üretilmiş bir yapıdır.

Her ne kadar birinci cildin sonunda Hauser sanatsal, kültürel ve toplumsal gelişimdeki iki büyük evre arasında doğrudan ya da basit bir ayrım yapılamayacağı konusunda ısrar ederek "Geç" Orta Çağ dediği şeyi Rönesans ile ilişkilendirmekle ilgileniyor olsa da, ona göre sanat tarihinin ilk on bin yılının (yani "Eski" Taş Çağı'ndan Karanlık Çağ'ın ortasına kadarki dönemin) sonraki toplumları *doğrudan* etkilemeye devam edebilecek bir dizi toplumsal koşul, temsil yeteneği ya da üslup oluşturmuş olmasının pek bir mantığı yoktur. Şüphesiz Rönesans, kısmen Antik Yunan ve Roma toplumunun sözde Klasik sanatsal beceri, bilgi ve ideallerinin "yeniden doğuşu" ya da "yeniden keşfi" idi. Ama o dönem ile Rönesans arasındaki birkaç yüzyıllık Karanlık Çağ, (görece "yakın") insanlık tarihinde eşsiz bir tarihsel, toplumsal ve kültürel parçalanmayı temsil eden büyük ve temel bir bilgi birikimi kaybına tanık oldu. Hauser'in toplumsal dönüşüme yol açan sınıf mücadelesi ilkesini temel almış Marksist tarih felsefesi, Geç Orta Çağ'dan önceki sanat ve toplum tarihini ele alırken "ilerici" ya da teleolojik[1] değildir. Hauser'e göre, şüphesiz sanatsal üsluplar bu dönemde sosyoekonomik örgütlenmedeki karmaşık dönüşümlere göre *gelişip değiştiği* hâlde, bunlar homojen bir durum yaratmaz. Antik dünya apayrıdır, bir bütünlük sergilemez ve bu tarihte genel bir "mantık" ya da "ilerleme" yoktur. Toplumsal, ekonomik ve kültürel örgütlenmenin çeşitli yönlerindeki birçok homojenlik, Antik tarihin bu döneminin sonuna doğru Romalıların kurdukları imparatorluğun ayırt edici özelliği olsa da, toplumsal örgütlenme biçimleri ve sanatsal üsluplar "bocalar." Farklı coğrafi bölgeler, çok farklı kültürel ve sanatsal yapılarını korur.

Hauser'e göre, Rönesans'ın gelişiyle (en azından Avrupa'da olan) "modern toplum" giderek benzeri görülmemiş şekilde bütünleşen bir tarihsel yolculuğa çıkar. Sanatta Rönesans sonrası üsluplar silsilesi (Maniyerizm, Barok, Rokoko, Neoklasisizm, Natü-

---

1 Yaşamı ve evreni ereklerle (amaç) temellendiren ve açıklayan düşünce biçimi. Nedensellikten farklı ve ona karşıt olarak teleoloji, her şeyin temelinde bir ereksellik bulunduğunu, bir erekle belirlenmiş ya da bir ereğe yönelmiş olduğu fikrinden hareket eder. (ç.n.)

ralizm, Empresyonizm), bu üsluplar her ne ise, söz konusu bütünleşmiş ekonomik, toplumsal, siyasal ve entelektüel gelişimin karmaşık sembolleridir. Bu sürecin kilit noktası, Avrupa'da merkantilist kapitalizmin gelişip yayılarak coğrafi olarak tamamlanması ve sınıf mücadelesinin modern biçimiyle birlikte ortaya çıkmasıdır. Sanattaki bu üslup silsilesine, Avrupa'da "orta sınıfların yükselişi" eşlik eder. Hauser'e göre "üslup oluşumu" ve "üslupsal dönüşüm", modern Batı kapitalist toplumunun gelişimindeki önemli anları vurgulayan süreçlerdir. İlişkiler karmaşık ve istikrarsız, ayrıca bazı yönlerden kafa karıştırıcı olsa da –örneğin dinî temalar Fransız Devrimi'nin Neoklasisizmine kadar kültüre hâkim olmaya devam eder– Batı sanatı 1500 ila 1850 yılları arasında giderek (ve görünüşe göre geri döndürülemez bir şekilde) seküler, natüralist ve yöntem açısından deneysel bir görünüm kazanır. Bu temel gelişmeler, genel itibarıyla, en azından hâlâ görebildiğimiz bir yapıyı "yansıtır." Ama bir bakıma kendileri de modern kapitalist, demokratik ve endüstriyel Batı toplumun ortaya çıkışının bir parçasıdırlar.

Hauser'in ilk cildi, girişinde amaç, yöntem ve değerlere dair değerli bir açıklama sunmadığı suçlamasına açıksa ve belki de bu kadar çok tarihsel malzemeye yer verme girişimi göz önüne alındığında kaçınılmaz olarak çoğu zaman doktriner bir tınıya sahipse, ikinci cilt bu noktada önemli ve ferahlatan bir karşıtlık sunar: Metin, bir dizi temel sanat tarihi kavramının dikkatli ve eleştirel bir incelemesiyle başlar. Hauser'in tutumu da, (nispeten) daha yakın tarihte ilerlemeye ve hem kendisinin hem başkalarının yargı ve değerleri üzerine çok daha fazla düşünmeye başladıkça, gözle görülür ölçüde değişir. Genellikle Orta Çağ ile Rönesans arasında yapılan ayrımın oldukça keyfî olduğunu ilan ederek sorar: "Modern Çağ"ı nereden başlatmak gerçekten doğru olur? (II. cilt: s.)" Hauser, Rönesans ve sonrasına dair araştırmalarla ilişkili sanat tarihinin tüm geleneksel soyut terimlerini bunların ifade ettiği varsayım ya da anlamlarını –özellikle "üslup" ve "realizm"– incelemeksizin kullanmaya devam etse de, hareketin sanat tarihindeki tekrarında yer alan unsurları kıymetli bir incelemeye tabi tutar. Belli fikir ve değerlerin önem kazandığı bazı tarihî anlarda geç-

mişe ilişkin görüşlerin ortaya çıktığına işaret ettiğinde, analizine önemli bir başlangıç yapmış olur. Bunu, "Rönesans" olarak adlandırılan şeyin karakteri ve önemine ilişkin 19. yüzyıl kavramlarını açıklayarak gösterir.

Hauser'e göre, sanatta ampirik bir natüralizmin (doğaya sadakat) eşlik ettiği ilimin rasyonalizm çağı olarak anlaşılan "Rönesans", Jakob Burckhardt gibi 19. yüzyıl siyasal liberalizmin destekçileri tarafından icat edilmiş bir fikirdi. Jakob Burckhardt, Avrupa toplumlarına hâlâ hâkim olan otoriter bakış açılarıyla savaşmak istiyordu: Kilise'ye, kraliyet ve aristokraside cisimleşmiş toplumsal hiyerarşi ve bireyciliğe, bilimsel bilgiyi ve siyasal demokrasiyi bastırdığına inanılan kurum ve geleneklere. 19. yüzyıl liberalizm destekçilerinin Rönesans idealleri aynı zamanda, Orta Çağ'ı teolojik dogma ve can çekişen bir feodal ekonomi ile toplumsal, siyasal ve sanatsal durgunluk tarafından tamamen boğulmuş olarak gösteren, aynı ölçüde şüpheli bir temsile de karşı çıkıyordu. Aslında Hauser, natüralizmin bir Rönesans icadı olmadığını iddia eder. Yeni olan, dünyaya yönelik bu ilginin "bilimsel, yöntemsel, bütüncül karakteri"dir. Rönesans'ın getirdiği gerçek değişim, "metafizik sembolizmin gücünü kaybetmesi ve sanatçının amacının giderek daha kesin ve bilinçli şekilde ampirik dünyanın temsiliyle sınırlandırılmış olması"dır. Hauser, 19. yüzyıl liberallerinin inandığı gibi otoriteye karşı genel bir düşmanlık olmadığını ve din adamlarının saldırıya uğramalarına rağmen, bir kurum olarak Kilise'nin iktidarına saldırılmadığını iddia eder.

Her nasılsa bu tarihsel düzeltmenin ötesine geçen Hauser, 14. yüzyıldaki "Erken" Rönesans döneminde, kültürün ve toplumun "zaten fazlasıyla karmaşıklaştığını", "öyle ki doğası itibarıyla tamamen homojen ve genelgeçer bir kavram oluşturmanın imkânsız olduğunu" söyler. Kısacası sanata ya da topluma dair tek bir çözümleme ya da yargının gerçekte mümkün olmadığını iddia eder. Yorumlama ve yargıda bu "çok değerlilik" kabulü, Hauser'in karakteristik olarak "Marksist" kabul edilen araştırmasının temel bakış açısıyla oldukça uyumsuz görünür: Yani kültürel gelişimde sınıf mücadelesinin merkezî önemini ve bununla bağlantılı olarak üs-

lupsal gelişimi sosyoekonomik örgütlenme ve değişimle ilişkilendirme görevini sergileme çabasıyla. Bu çalışmanın aksine –ki en çok ilk cildinde belirgindir– Hauser, Rönesans'tan bahsederken hızla şüpheci ve göreceli bir tavır takınır. Bazen bu bağıntıcılık tarihsel nedenlerden kaynaklanıyormuş gibidir ve oldukça makul görünür. Söz gelimi altını çize çize şunu sorar: Rönesans gerçekte kimin için vardı? Sanatın "genel takdir gördüğü" inancı bir efsanedir. "Bütün şehir", hele ki "açlıktan ölmek üzere olan işçiler" Floransa'daki Katedral planları konusunda pek de hevesli olamazdı. Yani kısacası, "Rönesans'ta sanatın genel olarak takdir edildiği tezi, sanatsal üretimin hep aynı yüksek kalitede olduğu iddiası kadar savunulamaz bir efsane olduğunu kanıtlar."

Hauser, söz gelimi Maniyerizm, Barok ya da Rokoko ile ilişkili anlamların her zaman tarihsel olarak geliştiğini ve genellikle sonradan terk edilen olumsuz imalar içerdiğini bir kez daha belirterek "Erken" ve "Yüksek" Rönesans'tan sonra geldiği söylenen bu üslupların kabul görmüş tanımlarına eşit derecede şüpheyle yaklaşır. Her ne kadar Heinrich Wölfflin'in, herhangi bir toplumsal ya da tarihsel koşulla bağlantısız bir tür tarih dışı endogami ya da içsel mantık öne süren Rönesans sonrası sanat açıklamasındaki "biçimciliğe" saldırmaya devam etse de, kendi araştırmasının temel aldığı sosyolojik bağıntı türlerinin güvenilirliğini de sarsmaya başlar. Yine de Hauser bir bakıma muhtemelen, toplumsal ve sanatsal gelişimi ilişkilendirme yöntemlerine dair uyarılarının, aslında araştırmasının Marksist ilkesini *sağlama almaya* yaradığına inanıyordu. Yani temel noktalardan bakıldığında sanatın karakteri –"üslubu", ama aynı zamanda sanatçıların gelişen konumu ve işlevi ile eğitim ve sipariş aldıkları, eserlerinin sergilenip yerleştirildiği kurumlar– ister istemez, mikro ve makro düzeylerde sınıf mücadelesi ve sosyoekonomik örgütlenmeye odaklanmış toplumsal ve tarihsel değişimin dinamiği ile ilgilidir. Ne var ki Hauser'in bu ilişkiye dair basite indirgenmiş açıklamaları, bu tarihsel etkileşimlerin karmaşıklığını yanlış temsil ettiği için reddedilmelidir. İddialarının görece basmakalıp seviyesi (bunlara ya inanır ya inanmazsınız) bir yana, Hauser bu ilişkiyi ne kadar çok değer-

lendirir ve karmaşıklaştırırsa, analiz ilkesi soyut önemini o kadar az korur: "Sanat, sınıf mücadelesini yansıtır ve oluşturur"; "Natüralizm gibi üsluplar bize Rönesans'tan bu yana bilgi birikiminde bilimin artan önemini gösterir" ve benzeri. İşte Hauser'in uyarılarından bazıları:

> *...en azından bir dizi tarihsel koşulun birbirinden farklı çok sayıda sonucu olabileceği kabul edilmelidir.*
> *Toplumsal yaşamdaki otorite ilkesi ile sanatta bir unsurun diğerine tabi olma fikri arasındaki basit denklem, sadece kelime oyunu olacaktır. Ne var ki otorite ve boyun eğme düşüncesine dayalı bir toplum, doğal olarak, sanatta disiplin ve düzenin tezahürü ile gerçeğe teslim olmaktan ziyade gerçeği fethetmeyi tercih edecektir.*
> *Gerçekten de, tüm bir döneme egemen olan tek tip bir "dönem üslubu"ndan asla söz edilmemelidir. Çünkü herhangi bir anda, sanatsal açıdan üretken toplumsal grup kadar çok sayıda farklı tarz vardır.*

Hauser'in metninde bu tanımlamaların etkisi üç katmanlıdır. Öncelikle, "üslup ve toplum" ile bir bağlantı kurma girişimleri arasında, hatta bazen kendi içinde bu tanımlamaların artması, Hauser'in retorik tonunun doğasına dair fikrimizi değiştirir. Özellikle ilk cildin aksine, anlatısı daha çekimser ve sorgulayıcı hâle gelir. Argümanı genellikle daha az doktriner, üstünde daha çok düşünülmüş, ama aynı zamanda daha bölük pörçük durur, hatta dağılır. İkincisi, Hauser'in her uyarıyla birlikte kullandığı "karmaşıklık" kavramı, söyleminde giderek daha fazla retorik, dahası büsbütün klişe bir role kavuşur. "Kolayca açıklanamayan şey" gibi bir anlama gelir. Kendinden emin ve güvenilir bir açıklayıcı sistem olarak Marksizm, böyle bir niteleme ne zaman temel yorumlayıcı ilkesinin uygulanabilirliğini kısıtlasa güç kaybeder. Üçüncüsü, Hauser'in metninde (özellikle üçüncü ve dördüncü ciltlerde) anlamlı bir bağlantı kurma ilkesini sürdürmek için sergilediği çaba ile gelişmelerin anlaşılmazlığının söz konusu bağlantıyı giderek

problematik hâle getirdiğini kabul etmesi arasında, sonunda çözülemez bir ikiliğe dönüşecek bir gerilim ortaya çıkar. Bu da Hauser'in, örneğin "Film Çağı" irdelemesinin sonuna doğru zaman ve bellek deneyimine ilişkin tartışmasında sergilediği öznelcilikle sonuçlanır.

Üsluplar, Toplum ve Siyaset

Hauser'in metnindeki Marksist bağlantı kurma ilkesinin savunulması ile bunun uygulanabilirliğinin kronik yeterliliğinin düalizmi, kendi üslubundaki açıklayıcı ve sorgulayıcı anlatım biçimleri arasındaki retorik salınımda temsil edilir. Hauser sorgulayıcı, şüpheci ve açık olduğu kadar kesin, kendinden emin ve inandırıcıdır. Bununla birlikte çoğu zaman genellemelerini desteklemesine olanak tanıyabilecek görsel malzemenin ayrıntılı referanslarını vermez. Aslında, analizlerinin ne kadar iddialı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, böyle bir destek de hiçbir zaman bütünüyle yeterli gelmezdi. Ne var ki Hauser, argümanına eğitim amacıyla çok daha fazla görsel ve referans dâhil edebilirdi ve bu çok da faydalı olurdu. Maalesef okur, bazı iddia ve argümanlara eşlik edecek görsel bir örnek bulabilmek için bir ileri, bir geri gidip gelmek zorunda bırakılır, ama çoğu zaman böyle bir örnek bulamaz.

Ama iyi örneklendirilmiş bir argüman, Hauser'in Rönesans'ın, Rönesans öncesi resmin "üstün natüralizm"inin aşılmasını gerektiren görsel temsilde "birlik ilkeleri"ni hayata geçirdiği iddiasıyla ilgilidir. Hauser'in çalışmasını kaleme aldığı sırada Robert Campin'e atfedilen bir Meryem resminde (National Gallery, Londra), figürün ardındaki odada yer alan "gerçek" şömine siperinin üst kenarı, Bakire'nin geleneksel halesi olarak tasvir edilmiştir. Hauser'e göre bu, bu tür ilkelerin –mekânsal birlik, oranların standart bir yapı kazanması, sanatsal temsilin tek bir temayla sınırlandırılması ve kompozisyonun tek bir okunaklı forma indirgenmesi– "artık sanatta baskın hâle geldiğini … [ve] bunun yeni rasyonalizmle uyumlu olduğunu gösterir." Hauser, soyut üslupları ve bun-

ların toplumsal örgütlenmeyle ilişkilerini açıklamaya koyulduğu bölümlerden ziyade, sanatçıları, hatta sanatçı gruplarını ele alırken genellikle çok daha sağlam temellere dayanır. Bu tür analizlerin doğasında bulunan genellemeler her zaman Marksist kökenli olduğu iddiasındaki araştırmanın bir parçasıdır (çünkü ampirik bulgular kısmi açıklayıcı ilkeyi tekrar tekrar doğrulamayı amaçlar). Ama açıklığa kavuşturup özetleme niyetine rağmen, hep sıradanlığa, anlaşılmazlığa ya da ikisine birden kayma riski taşırlar. Örneğin Hauser'e göre "Yüksek Rönesans, doğaya sadakat duygusunu ve sanatsal hakikatin ampirik kıstaslarını korur, hatta güçlendirir. Çünkü açıkçası, Yunanların Klasik dönemi gibi, tüm muhafazakârlığına rağmen, temelde toplumsal basamakları tırmanma sürecinin henüz tamamlanmadığı ve herhangi bir nihai uzlaşma ve geleneğin gelişmesinin hâlâ imkânsız olduğu dinamik bir çağı temsil eder".[2]

"Toplumsal basamakları tırmanma süreci"nin (Marksist klişenin kusursuz bir örneği), Hauser'in metninde önemli bir retorik rolü vardır. Rönesans ile 19. yüzyıl sonlarının Post-Empresyonistleri arasında kalan sanatı ele alırken tekrar tekrar kendine yer bulur. Elbette ne bu dönemde orta sınıfların ekonomik, kültürel ve siyasal iktidarının gelişimi, ne de bunların sanattaki gelişmelerle muhtemel ilişkisi göz ardı edilecek olgulardır. Mesele şudur ki, Hauser'in metnindeki çoğu zaman yüksek soyutlama düzeyinde, "burjuvazinin yükselişi"nin belirgin önemi ve sanatla pratik bağlantısının açıklığa kavuşturulmaması –aslına bakarsanız kavuşturulamaması– "karmaşıklık" kavramı gibi anlatıda büyük ölçüde retorik bir yer işgal etmeye başlar. Hauser bazen, –örneğin koca bir kitabın konusu hâline getirdiği Maniyerizm tartışmasında olduğu gibi–[3] vaka incelemesine benzer bir yaklaşım geliştirdiğinde, bu boş soyutlamadan kaçınır. Ama *Sanatın Top-*

---

2 Bkz. T. R. S. Boase "The Social History of Art ("Sanatın Toplumsal Tarihi")", *Burlington Magazine*, no. 594, vol. xciv, Eylül 1952, s. 299.

3 Bkz. Mannerism: *The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (*Maniyerizm: Rönesans'ın Dönüm Noktası ve Modern Sanatın Başlangıcı*) (London and New York: Routledge & Kegan Paul, 1965).

lumsal Tarihi'nde bunu çok daha üstünkörü ele almıştır, dolayısıyla inandırıcı değildir.

Hauser'in bir toplumsal gelişim biçimi olarak üslup açıklaması –Marksist bilim tarihçisinin de denebilecek– kesin ve genellikle hayli otoriter retorik tutumunu korusa da, daha ilginç ve merak uyandıran içgörüleri, muhtemelen görsel formun sosyoekonomik gelişmeleri özümsemesiyle değil, kendi anlatısının da inşasına katkıda bulunduğu "fikirler tarihi" ile ilgilidir. Miras aldığımız Rönesans kavramını dikkatli bir analize tabi tuttuğu ve bunda Aydınlanma'nın liberal entelektüel ve reformcuları tarafından inşa edilmiş geçmiş idealinin toplumsal ve siyasal etkenleri gösterdiği daha önce belirtilmişti. Hauser, Rönesans sanatının "hümanist" seyirci kitlesinin –19. yüzyılın ortalarında "sınıfsız entelijansiya" dediği şeye dönüşecek olan grup– ortaya çıkışına ilişkin benzer şekilde incelikli ve ilginç bir açıklama üretir. Hauser'in hümanistlerin toplumsal köken ve karakterine ilişkin çizdiği ana hatlar Marksist değildir, hatta Marksizm karşıtıdır. Hauser, bu grubun "ne sınıfsal olarak belirlenmiş ne de kültürel ve mesleki açıdan homojen bir toplumsal kategoriye ait olduğunu; din adamları ve meslekten olmayanlar, zenginler ve fakirler, üst düzey memurlar ve küçük noterler, tüccarlar ve öğretmenler, avukatlar ve akademisyenler"i içerdiğini söyler.

Hauser her ne kadar bu hümanist seçkin sınıf, kendi nüfuz ve konumunun zamansız, ölümsüz ve değişmez olduğunu hayal etmek istediğinden her zaman için geçerli, "daima insani" bir sanat kurmacasını yaratmış olsa da, aslında bu sanatın "başka herhangi bir dönemin sanatı gibi, kendi değer standartları ve güzellik kriterleriyle zamana bağlı, sınırlı ve geçici" olduğunu söyler. "Zira zamansızlık fikri bile belirli bir çağın ürünüdür ve mutlakiyetçiliğin geçerliliği, göreliliğinki kadar görecelidir." Hauser'in "Yüksek" Rönesans'taki deha kültüne ilişkin açıklaması –kısmen Michelangelo ve haleflerinin "büyüklüğünü" doğrulasa da– bu gelişmeye sanat üretimindeki hızlı endüstrileşmenin eşlik ettiğini göstermeye yönelik bir girişim de içerir, ki bu onun ideolojik "aşırı bireyciliğini" önemli ölçüde yumuşatır. Hauser, Katolik Barok döneminde re-

sim ve heykel çalışmalarının endüstriyel bir karakter kazandığını iddia eder. "Makineleşmiş, fabrika benzeri üretim yöntemi, hem uygulamalı sanatlarda hem de güzel sanatlarda üretimin standartlaşmasına yol açar." 1560'a gelindiğinde Antwerp'te 300'den fazla sanatçı olduğunu ve sanat dünyasında ilk kez bir "aşırı üretim durumu" ile birlikte "proletarya"nın ortaya çıktığını söyler.

Hauser, Rönesans ile 17. yüzyıl Barok arasında kalan dönemi anlatırken pek çok kez çağdaş siyaset ve toplumsal koşullara gönderme yapar. Bunun aracı da, konuyla ilgisi en azından tarihsel dönemi açısından genellikle marjinal görünmesine karşın, çoğu zaman, etkili bir modern kurum olarak film ve sinemanın ele alınmasıdır. Hauser, değindiği toplumsal ve kültürel gelişmelerin 20. yüzyıl yaşamıyla paralellik gösterdiğini hissedip –kısmen okurun ilgisini çekme yöntemi olarak– bunları birbirine bağlamanın bir yolunu bulmaya çalışır. Bazen filme yaptığı göndermeler "biçimsel" olduğu kadar "toplumsaldır". Örneğin, Maniyeristlerin resimlerindeki homojen uzamın parçalanmasında, Reform'dan sonra sanatçılar ile toplumun karşı karşıya kaldığı toplumsal bunalımın bir belirtisini görür. Bunun sinemada mekânın çok-perspektifli, hareketli ve "otokratik biçimde ele alınışını" ya da James Joyce'un düzyazı-montaj anlatı tekniğini akla getirdiğini öne sürer. Shakespeare'in dramatik geleneklerden faydalanmasını, filmin "yığma kompozisyon üslubu, olay örgüsünün süreksizliği, ani sahne değişiklikleri, uzam ve zamanın serbest ve oldukça değişken bir şekilde ele alınması" ile kıyaslar. Hauser'in Rönesans sonrası dönemde büyüyüp çeşitlenmiş seyirci kitlesine yönelik artan ilgisi 20. yüzyılla karşılaştırma yapmasını da sağlar. Tıpkı çağdaş işçi sınıfının sinema perdesinde "kendi kısıtlı yaşam koşullarını değil", zengin ve ünlülerin hayatlarını görmek istemesi gibi, Brueghel'in sanatının da "köylüler için değil, toplumun daha yüksek ya da en azından kentli kesimleri için tasarlandığını" ileri sürer. Okurlarıyla flört ederek onları kendi ilgi alanlarına, tarih ve sanat anlayışına çekmeye çalışma çabası, çalışmanın bazı bölümlerinde benimsenmiş doktriner ve aşırı kesin tutumdan hoş bir uzaklaşmayı temsil eder.

Çağdaş toplum ve siyasete yapılan bu dolaylı ve "yan anlamlı" göndermelerin yanı sıra Hauser, Rönesans ve Rönesans sonrası Avrupa'daki toplumsal örgütlenmenin gelişimini doğrudan günümüze de bağlar. Bu gereklidir, çünkü Hauser ortodoks Marksist modayı takip ederek, "modern" Batı toplumunun kökenlerinin Rönesans'ın iki temel başarısında yattığına inanır: Merkantilist kapitalizmin Avrupa çapında gelişip yayılması ve bununla birlikte bilgi birikiminin (ve nihayetinde, 19. yüzyıl sonunda Avrupa "ulus devlet"lerindeki geniş kentsel kültürün) sekülerleşmesi. Hauser, 1500'den beri Avrupa sanat ya da toplum tarihinde herhangi bir içkin "mantık" olduğunu inkâr etmeye devam edecek olsa da, "sınıf mücadelesi olarak tarih" ve "kararlı bir bütün olarak toplum" olarak temel Marksist anlayışı benimsemesi ekonomik, toplumsal, siyasal ve sanatsal örgütlenmede temel süreklilikleri savunduğu anlamına gelir. Söz gelimi Hauser için tiyatro yazınının "Yüksek" Rönesansı, sonradan Batı'nın demokratik ideolojisinin simgesi olacak idealizme bir ilk bakış –bir öngörü– sağlar. Shakespeare, oyunları aracılığıyla "kökleri –bugün adlandırdığımız şekilde– insan hakları fikrine dayanan siyasi görüşleri yansıtır, iktidarın saldırılarını ve halka yaptığı baskıyı kınar..."

Öte yandan Hauser, piyasa kapitalizminin ve yükselişteki orta sınıfları motive eden burjuva bireycilik ideolojisinin gelişiminde şu anki ekonomik ve siyasal radikalizmin sınırlarını da belirler. Örneğin 1378'de Floransa'daki *ciompi* (kumaş işçileri) ayaklanması sırasında, lonca liderlerini ortadan kaldırıp bir halk hükümeti kurmaya çalışan halk ve küçük burjuvazi arasında taktiksel bir ittifak olmuştu. Her ne kadar Hauser, bu isyanın "temelde bir proletarya diktatörlüğü" kurmaya çalışan "dördüncü sınıfın ayaklanması" olduğunu iddia etse de, teşebbüsün doğrultusunun gücü ve denetimi, Rönesans gibi "uzun bir devrim"e sahip olan orta sınıfların eline geçti. Roma Katolik Kilisesi'nin hegemonyasına karşı bir yüzyıl kadar sonra Luther'in Reform'u da kitleleri yozlaşma ve sömürüye karşı kışkırtarak harekete geçirdi. Ama sonunda, *ciompi* ayaklanması gibi, toplumun gelişim hâlindeki orta katmanlarına fayda sağlayan sınırlı bir reform alıştırması oldu. Hauser, Lut-

her'in "yalnızca kitleleri resmen yarı yolda bırakmakla kalmadığını, aynı zamanda prensleri ve onların takipçilerini 'katil ve açgözlü köylü güruhu'na karşı kışkırttığını... ne pahasına olursa olsun toplumsal devrimle bir ilgisi olduğu izlenimi yaratmaktan kaçınmak istediğini" iddia eder.

Modern toplumun bu "siyasal gerçekçilik" veya "ikili ahlak" özelliklerini ilk olarak Machiavelli kodlar. Burada kurnazlık ve aldatmaca, kentsel yaşam ve siyasetin ahlak dışı pragmatizminde iktidar aracılığının temel tavırlarına dönüşür. Hauser'e göre Machiavelli bunu fark ederek "ilk ifşa ustası" olur. Onu daha sonra Marx, Nietzsche ve Freud izleyecek, hepsi de özel ve kamusal ahlakın ikiyüzlülüğünü, yanlış bilincini[4] ve kendi kendini aldattığını farklı şekillerde gösterecektir. Örneğin Hauser'in sözlerine göre, 19. yüzyıl toplum reformcularının idealleştirdikleri Rönesans Floransası'nın siyasal "liberalizmi" aslında 1338'den sonra sadece kırk yıllık bir "halkçı ve özünde küçük burjuva olan bir yönetim", "iki uzun plütokrasi arasındaki kısa bir ara dönem" idi. Floransa'nın hem fiilî hükümdarları hem de önde gelen sanat hamileri olan sözde "aydın" Mediciler, aslında "sade vatandaşlar olduklarını iddia ederek sahte bir cumhuriyetin kişilerüstü biçimlerinin arkasına saklanmış bir aile şirketi yöneticilerinin gayriresmî diktatörlüğü" olan bir 'demokrasi'yi sürdürürler... Devlet hâlâ yalnızca özel çıkarları temsil eder. Cosimo'nun 'demokrasi'si, yalnızca başkalarının onun adına yönetmesine izin vermesinden.... ibarettir."

Dolayısıyla Hauser'in metni bir anlamda, Rönesans'a dair idealleştirilmiş bakış açısında önemli bir düzeltme yapar. Rönesans sanatının büyüklüğünü ve bu sanatın deneysellik ve rasyonalizmden oluşan ikiz epistemolojik devrimlere çok şey borçlu olduğunu muhakkak teslim edecek olsa da, Rönesans ile bağlantılı bir toplumsal ya da siyasal devrim yoktur. Hatta emeğin tamamen metalaşması ve ekonomik faaliyetin ticarileştirilmesi –ki bunlar "değe-

4 Kapitalist toplumda var olan yapı ve materyallerin proletaryayı aldattığını söyleyen Marksist görüş. (ç.n.)

rin göreliliği ve ahlaki açıdan kayıtsız yapısı"nın keşfedildiği gelişmelerdir– sınıf, bölge ve ırklar arasında her zamankinden de çok düşmanlık ve eşitsizlik üretir. Hauser, dönemin sanatçısı Cortegiano'dan alıntı yaparak, prensipte kadınların entelektüel açıdan erkeklerin dengi olarak görülmelerine rağmen, Rönesans'ın tereddütsüz biçimde "eril bir çağ" olarak kaldığını ve Lucrezia Borgia gibi kadınların istisna olduğunu, önde gelen sanat hamisi ve sanatseverlerin hemen her zaman erkekler olduğunu iddia eder.

Hauser, sonraki ciltlerde birkaç kez tekrarladığı bir gözleme doğru ilerlemektedir: Sanatta ve bilimde "ilerleme"nin (Rönesans'ta her ikisinin de rasyonelleşmesi gibi) toplumsal ya da siyasal "ilerleme" ile mutlaka bir bağlantısı olması gerekmez. Hatta bu tür ilerlemeler, toplumsal ve siyasal açıdan alenen gerici olan dönemlerde bile ortaya çıkabilir. Bu iddia, Marksizmin bütüncül toplum ve kültür görüşünün merkezindeki "açıklayıcı ilke"yi zayıflatmasa da karmaşıklaştırır. Ama aynı zamanda sanatta ve siyasette "ilerleme" kavramı ya da varsayımının eleştirel inceleme ve netleştirilmeye bir hayli ihtiyacı olduğunu da düşündürür. Hauser, Michelangelo ve Botticelli'nin "aydın" sanat hamisi Lorenzo Medici'nin demokrasinin son kalıntılarını yok ettiğini ve hiçbir siyasi eylemciliği onaylamadığını söyler. "Yüksek" Rönesans hümanizmine nüfuz etmiş felsefi Neoplatonculuğu esasen gericidir, çünkü "dünyaya karşı tamamen tefekküre dayalı bir tutum" sergiler. Hümanistler –teorik olarak "serbest bir edebi mesleğin" üyeleri– aslında maddi bakımdan, kalabalık bir mülk sahibi sınıfın zenginlik ve hoşgörüsüne muhtaçtılar. Bu nedenle kendi toplumsal ve entelektüel köken ve önemlerini idealleştirme riski taşıyorlardı. Kültür, görünüşte ve yöntemlerinde giderek daha çok sekülerleşse de, sanat ve sanatçılar Kilise'den uzaklaşarak Klasik tema ve değerlere dönerken gerçek ya da mecaz anlamıyla "özgürleşmiş" değillerdi. Hauser'e göre, sanat üretimi yavaş yavaş Kilise dogmasından koptuğu hâlde, "tıpkı sanatçının ruhban sınıfından ayrılıp hümanistler ve onların takipçileriyle çok daha samimi bir birliktelik geliştirmesi gibi, çağın bilim felsefesiyle yakın ilişkisini sürdürür."

Seyirci Kitleleri, Kişiler, Profesyonellik ve Mülkiyet

Hauser'in Rönesans açıklaması, tarihsel sosyolojide birbiriyle yakından ilişkili üç özellik hakkında değerli bilgi ve tartışmalar içerir: (1) Seyirci kitlesinin gelişimi ve çeşitlenmesi; (2) bunun içinden çeşitli uzmanlık bilgilerini şekillendiren grupların ortaya çıkması; ve (3) Kilise'yle ve Floransalı Mediciler gibi büyük hamilerle bağlantılı doğrudan sipariş uygulamasının yerini yavaş yavaş sanat üretim ve tüketiminde "serbest" piyasadaki büyümeye bırakması. Üslup gelişimi ve değişimi, Hauser'e göre Avrupa'da kapitalizmin genel yükselişinin sektörel bir yönü olan bu unsurların ya da "üretim ve tüketim sistemleri"nin etkisinden ayrılamaz. Hauser, bu sistemlerin Rönesans'taki karakteri ve sonuçları ile kendi dönemindeki sanat ve sanatçıların göğüs germeye devam ettikleri durum arasında birçok paralellik görür.

Bu paralelliklerden en önemlisi, Hauser'in "sanatı anlayıp takdir edebilecek bilgi ve motivasyona sahip "toplumun eğitimli azınlığı" ile kendi deneyim ve ilgi alanlarını Rönesans'ın kültürel başarılarıyla ilişkilendirmekten tamamen aciz "eğitimsiz çoğunluk" arasında aşılmaz bir uçurum dediği şeyin ortaya çıkmasıdır. "Yüksek" Rönesans'ın hümanist akademisyen, hami ve sanatçıları, seçkin bir toplumsal grup –Hauser'e göre 19. yüzyılın "entelijansiya"-sının öncüsü– ve aynı şekilde bağımsız bir kültür ve değerler bütünü oluşturdu. Hümanistler, Orta Çağ'ın popüler eğilimleriyle bağlarını koparmış Latince okuryazarlıkları sayesinde bir "kültür tekeli" yaratarak "yeni bir tür rahip kastı" oluşturdular. Artık onların koruması ve "manevi yol göstericiliği" altında olan, ama kendileri genellikle hümanist olmayan sanatçılar, "hem Kilise'nin hem de loncaların otoritesini talep eden" kibirli bir grubun iyi niyetine muhtaç hâle geldiler.

Hauser, "Erken" Rönesans'ta kitlelerin en azından sanatta dinî temalarla bir temas noktasına sahip olmalarına rağmen, söz gelimi görme fırsatı bulmuş olsalar bile –ki bu nüfusun çoğu için imkânsızdı– Raffaello'nun Vatikan'daki Klasik sanattan ilham almış "Atina Okulu" freskinden hiçbir şey anlamayacaklarını iddia eder.

O hâlde "Yüksek" Rönesans, "kendinden öncekilerden daha küçük bir kitleye hitap ediyordu" ve halk üzerindeki etkisi Yunan Klasisizmininkinden daha sınırlıydı. Ne var ki "Erken" Rönesans bile "sanat erbabı"nın ya da üslupları tanıyıp takdir eden uzmanın ortaya çıkışına tanık olur. Sanat koleksiyonerliği ve uzmanlığı –sistematik sanat ticareti ancak 16. yüzyılda başlamasına rağmen– Giovanni Rucellai, Mediciler ve Floransa'nın "ilk güzel sanatlar simsarı" Giovanni Battista della Palla gibi figürlerde vücut bulan tablo, desen ve baskı satış piyasasıyla birlikte gelişir. Hauser, hümanistlerin "sanatsal konularda en üst merci" hâline geldiklerini ve "modern anlamda" sanat kamuoyunun başlangıcını temsil ettiklerini iddia eder. Bu ifadeyle, onların "sanatta gerçek kalite ölçütleri hakkında bir fikir sahibi olan ve sanat eserlerini salt estetik temellere dayanarak değerlendirme yeteneğine sahip" meslek erbabı olmayan ilk insanlar olduklarını kasteder.

Hauser, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca hem İtalya'da hem Kuzey Avrupa'da muhtelif sanat uzmanlarının çeşitlenerek profesyonelleşmelerinin izini sürmeye devam eder. Bu tarih, sanat okullarının ve sonrasında sanatçı yetiştirip eğitmek ve aynı zamanda eserlerinin sergilenmesini kolaylaştırmak için açılan akademilerin ortaya çıkışı ve etkisiyle yakından bağlantılıdır. Bir devlet propagandası biçimi olarak sanatın önemi, o zamana dek birbirinden farklı "şehir devletleri" tarafından kontrol edilmiş ekonomik, siyasal ve kültürel iktidar alanlarını bütünleştirip homojen bir yapıya kavuşmalarını sağlayarak merkezîleştiren ulus devletlerin doğuşuna tanık olmuş bu dönemde küçümsenemez. Profesyonel sanat uzmanlığının yanı sıra, Hauser'e göre "ikisi de gerçek bir sanat anlayışı ya da samimi bir sanat sevgisi"nden yoksun Kral XIV. Louis ve ilk bakanı Colbert'inki gibi, sanat konusunda tamamen siyasi bir devlet çıkarı gelişir. 1648'de kurulan Fransız Akademisi'ndeki atanmış müdürleri ressam Le Brun'a sanatı bir "devlet yönetimi aygıtı"na dönüştürme talimatı verilir ve "Klasisizm" olarak bilinen sanat üslubu, devletin ihtişamını ve kralın iktidarının görkemini betimlemenin en uygun yolu olarak görülür. O zamana kadar hümanistler, ulus devletlerin büyük kentlerinde ortaya çıkmış daha

kalabalık "entelijansiya" içinde bir dizi alt gruba ayrılmıştır. Hauser'in görüşü, sanatla ve onun sahip çıktığı entelektüel temellerle ilgilenen bu entelijansiya tabakasını esasen iki potansiyel geleceğin beklediğidir: Bu grup yerinden edilmiş, "burjuva olmayan" ve kıskanç bir bohemler sınıfına ya da "muhafazakâr, edilgen ve yalaka bir akademisyenler sınıfı"na dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Her iki gelecek de gerçekleşir ve Hauser, 18. ve 19. yüzyılların sanatını anlattığı üçüncü cildinde bunları biraz ayrıntılı inceler. Hauser'e göre, 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinde özellikle Fransız Empresyonizmiyle ilişkilendirilen "sanat için sanat" kavramının modern kökenleri, ressam ve heykeltıraşların hümanist hamilerine "yalnızca soyut estetizmlerini değil, entelektüel bir kahraman olarak sanatçı fikri"ni de borçlu oldukları "Yüksek" Rönesans'tadır. Şüphesiz Hauser, Machiavelli ve Marx gibi, argümanının bu kısımlarında, hümanistlerin iddia ettiği fikir ve değerlerin özerkliğinin altındaki toplumsal ve ekonomik temeli göstererek bazı önemli tarihsel "maske düşürme" çalışmaları yapar. Ama aslında, kendi analizinin toplumsal determinizminin mutlak sınırları vardır. Söz gelimi Hauser'in "sanatta gerçek kalite" için tartışılmaz kriterler olduğu ve eserlerin "salt estetik gerekçeler"le yargılanabileceğine dair tekrar tekrar ifade ettiği görüşü de, "tamamen bağımsız olduğunu iddia eden, ama aslında birçok yönden bağımlı bir meslek sınıfı" olarak hümanistlerin imajını tartışırken sergilediği şüpheciliğe tabi olmalıdır.

Hauser'in dâhi sanatçı kavramının doğuşuna dair eleştirel açıklamasının önemi –bu kişiliği bireyciliğin ve merkantilist kapitalizmin rekabetçi orta sınıf ideolojisinin gelişimine bağlı olarak görmesi anlamında "eleştirel"– Rönesans yaratıcılığının mabedinde sık sık ibadet etme isteği göz önüne alınınca biraz karmaşıklaşır. Bu paragraflarda Hauser'in retorik tutumu yeniden "şart koyucu" ve açıklayıcı moda geçer. Çünkü Rönesans sanatının estetik değerine ilişkin yargılarının çoğu, görünüşe bakılırsa hiçbir entelektüel açıklama gerektirmeyen, sağduyuyla edinilmiş hakikatler olarak sunulur. Bu konuda kesinlikle emindir: Shakespeare'in büyüklüğü, "genel olarak sanatsal kaliteyle de, sosyolojiyle de açıklana-

maz." Görünüşe göre diğer her şeyden farklı olarak "kalitenin maskesinin düşürülemeyeceğini", başka bir şeyin temsili ya da gerçeğe aykırı tasviri olduğunun ortaya çıkarılamayacağını söylemektedir. "Büyüklük" fikrinin de herhangi bir tanımını yapmaz ya da bu kavramı analize tabi tutmaz.

Birkaç ifade, Hauser'in büyük sanat deneyimi ve değerinin tarif edilemezliğine olan inancına işaret eder. Hiçbir örnek göstermeksizin, bir Rönesans sanat eserinin "daima tam ve kusursuz bir bütün olarak göründüğünü" öne sürer. Brueghel'in "bireyselliği yeni başlayanlar için bile unutulmazdır ve başkasıyla karıştırılamaz." "Kusursuz bir beğeni ve teknik mükemmellik" Fransız kraliyet fabrikasında Le Brun'ın denetimi altında çıkan her şeye damgasını vurmuştu. Michelangelo'nun Sistina Şapeli'ndeki "*Kıyamet Günü*" freski, "modern zamanların *artık* 'güzel' olmayan ilk önemli sanatsal yaratımıdır ve *henüz güzel olmayan*, sadece etkileyici olan Orta Çağ sanat eserlerine atıfta bulunur." Bu ifadelerin bir öğrenme sürecinde hiçbir rolü yoktur. Bunlar –hiç değilse Hauser'in sunduğu şekliyle– sınanamaz ya da potansiyel olarak yeniden değerlendirilmeye tabi olamazlar. Bunları ya kabul edersiniz ya da etmezsiniz. Ama Hauser'in bu durumlarda oldukça otoriter ve doktriner bir tını kazanan yaklaşımı göz önüne alındığında, birincisi daha muhtemeldir ve büyük ihtimalle yazarın niyeti de budur.

Hauser'in estetik değerlendirmelerinin salt koşula bağlı karakteri ile Rönesans'ta ortaya çıkan "otokratik" sanatsal deha fikrinin doğası arasında bir paralellik vardır. Federigo Zuccari'nin izinden giden Hauser, Michelangelo ile birlikte "şeylerin asıl formlarının, ilahi akla doğrudan katılımının bir sonucu olarak sanatçının ruhunda ortaya çıktığı" inancının geliştiğini söyler. Bu nedenle gerçek sanatçı eğitilemez. O, Tanrı vergisiyle doğar ve buradan da sanatın öğretilemez ve öğrenilemez bir şey olduğunu öğretisi gelişir. Leonardo ve Raffaello da "artık sanat hamilerinin koruması altında olmayıp kendileri büyük birer efendiye dönüşmüş" oldukları hâlde, "sanatçı efsanesi" yalnızca Michelangelo ile tamamlanmıştır. "Başarma kapasitesi"nin sonunda, "salt niyet ve düşünce"den daha önemli hâle geldiği, "... modern, yalnız ve şeytani bir

dürtüyle hareket eden" bir figürdür bu. Hauser, desen ve hazırlık taslaklarının Rönesans'ta fetişleştiğini, çünkü bunların tamamen gerçekleştirilemez bir dehanın izlerini göstermek üzere saklandığını iddia eder. "Tamamlanmamış parçaya yönelik beğeninin kökeni," diye gözlemler, "deha fikrine dayanan öznelci sanat anlayışındadır. Klasik torso çalışmasıyla geliştirilen sanat felsefesi, onu yalnızca yoğunlaştırdı." Öyleyse estetik yargının açıklanamaz doğası, sanatın açıklanamazlığının bir tür aynasıdır. Hauser'in kendi çağındaki modern sanatın durumudur bu. Temelleri Rönesans'ta olan bu durumda, "dehanın kendini tam olarak ifade edememesinden, yanlış anlaşılmış dâhiye, oradan da kendi dünyasının hakkını teslim etmediğine inanan sanatçının gelecek nesillere seslenmesine" yönelik o adım artık atılmıştı.

Hauser'in Rönesans sanatının aşkınlığını doğrulaması, yaratıcılarının –söylediği üzere sosyolojiyle açıklanamayan– büyüklüğünün tarif edilemezliğini de onaylıyormuş gibi göründüğü hâlde, yazar yine de sanatsal deha olgusunu Rönesans'ın bireycilik ideolojisiyle ilişkilendirmeye çalışır. Bu, kısmen merkantilist kapitalizm ve onunla bağlantılı epistemolojik rasyonalizm sayesinde orta sınıfların yükselişinin bir sonucu olarak gelişmiştir. Hauser'e göre Rönesans'ın büyük deneyimi, "kişiliğin gücü, bireyin entelektüel enerjisi ve kendiliğindenliğidir. Bu enerjinin ve kendiliğindenliğin somutlaşması olarak deha, insan aklının doğasının en üstün ifadesi ve gerçeklik üzerindeki gücünü bulduğu ideal hâline gelir." Ne var ki Hauser'in bu "deneyim"in tamamen gerçek olduğuna mı, yoksa hiç değilse kısmen, "maskesinin düşürülmesini" bekleyen başka bir ideolojik yanılsama olduğuna mı inandığı açık değildir. "Büyük sanat"a ağırlık vermesi ve onun –esasen sosyolojik açıklamaya müsait olmayan– özerk estetik değerleri olduğuna inandığı şeyler, iki şıktan ilkine inandığını gösterme eğilimindedir.

Hauser, yaratıcı dâhi olarak büyük sanatçı ideolojisinin gelişiminin, bağımsız bir fikrî mülkiyet biçimi olarak sanatın konumunun güvence altına alınmasını da gerektirdiğini gözlemler. Hauser'e göre bu gelişme, muhtemelen iki şekilde "ilerici"dir. Birincisi, Geç Orta Çağ'da Hristiyan kültürü hegemonyasının dağılma-

sının ardından bilginin yeniden düzenlenmesiyle ilgilidir. "Entelektüel üretkenlik ve fikrî mülkiyet" düşüncesinin doğuşunun bu parçalanmadan kaynaklandığını söyler. Sanat, "din manevi yaşamın tüm alanlarını denetleyerek kendi içinde birleştirmeyi bırakır [ve] çeşitli entelektüel ifade biçimlerinin özerkliği fikri ortaya çıkar çıkmaz" sanat kendi içinde keyifli ve önemli bir şey hâline gelebilir. Böylece "anlam ve amacını kendi içinde taşıyan bir sanat akla yatkın hâle gelir." Hauser için sanat –kısmen açıklanamaz bir şekilde– tarihin yalnızca bu noktasında, o eski dinî ontolojisi dağıldığında saf bir şekilde "estetikleşir." Hauser'in bu noktadaki iddiaları –tarihsel ve teorik açıdan– özellikle şüpheli görünür. Ama bu şüpheli görünüm, işlevsel olarak, yazarın onayladığı sanatın tarif edilemezliği kavramıyla bağlantılıdır. Söz gelimi "halkın artık sanatçıların sanatsal yaklaşımını benimsemesi ve sanatı yaşamın ve dinin bakış açısından değil, sanatın kendisiyle eleştirmesi yeni tutumun tipik bir örneğidir" der. Bu ifade, sanatın olası anlamlarına dair ayrıntılı bir açıklama ya da bu hususta argümanını açıklığa kavuşturacak herhangi bir tarihsel kanıt sunmadığı göz önüne alınırsa laf kalabalığının eşiğinde durur.

Hauser, tüm Marksistler gibi, bilginin (ve de sanatın) dinî ideolojiden kurtuluşunu, sonunda 18. yüzyıl Aydınlanması ile bilim ve felsefede sosyalist siyaset teorisi ve diyalektik materyalizmin ortaya çıkışına yol açan ilerici bir gelişme olarak görür. Ama sanatın ilan edilen "estetik özerkliği"nin anlam ve değeri şüphesiz daha muğlaktır. Hauser, bu özerkliğin hem "Orta Çağ'a özgü" hem de "Klasik olmaması" bakımından yeni olduğunu söyler. Ne var ki böyle bir ifade edilemezlik başka bir tür şaşırtma olarak okunabilir: Din gibi, yeni bir tür ideolojik kafa karıştırma. Hauser'in "ilericiliğinden" emin olduğu bu karakter, belki de şimdi, kendi zamanında olduğundan çok daha az belirgindir.[5] Hauser'in Rönesans'ta sanatçıların konumundaki yükselişe ilişkin ilginç açıklamasına –ki cildin kapsamlı bir bölümünü buna ayırmıştır– ya-

---

5 Bkz. (Ed.) F. Frascina ve J. Harris, *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts* (*Modern Kültürde Sanat: Eleştirel Metinlerin Bir Antolojisi*) (London: Phaidon, 1992), I. ve IV. Bölümler.

nıtımız, özellikle feminist ve daha yakın zamanda gey ve lezbiyen sanat tarihçileri tarafından üretilmiş bireycilik ve erkeklik eleştirileri göz önüne alındığında, aynı şekilde tereddütlü olmalıdır. Hauser'in sanatçıların –hem Kilise'nin denetiminden hem de sonrasında hamileriyle katı sözleşmeye dayalı ilişkilerden kurtulmuş olarak– yeni konumuna ilişkin kendi değerlendirmesi de tereddütlüdür. Örneğin sanatçıların (ve hümanistlerin) "sınıfsız" ya da "özgür entelektüel işçi" olduklarına dair kendilerine olan inançlarını sorgulayarak çalışmasının tamamında ideolojilerin "maskelerini düşürür." Ne var ki Rönesans sanatının büyüklüğüne olan inancı sarsılmazken ve sanatın özerk bir statü kazandığına inanırken, bu sanat üreticisinin değişen konumunun toplumsal öneminin çoklu okumalara açık olduğunun farkındadır.

Kuşkusuz sanatçılar, Kilise propagandacısı rolüne dayalı, yüzlerce yıl sürmüş bir tür serflikten kurtulmuşlardır. "Serbest" sanat piyasası ve seküler temsil biçimleri (bilhassa Kuzey Avrupa'da manzara, portre ve natürmortlar) dâhil olmak üzere, seküler toplum ve kapitalist ekonomideki büyüme, sanatçıyı artık "daha özgür", ama aynı zamanda ekonomik açıdan "daha az güvende" olarak radikal bir şekilde yeniden konumlandırdı. Hâl böyleyken zamanla Avrupa'daki yeni ulus devletlerin monarşi ve hükümetleri (özellikle Fransa'da ve 1879 Devrimi'nden sonra), sanatçıları başka bir propaganda üretim biçimine dâhil edip eğitim, söylev ve sergilerinin kurumsal denetiminde tekelleşmeye çalışacaklardı. Barok dönemde bile, Katolik Karşı Reform'unun hâlâ baskın olan dinî güçleri, "kendi hayal gücünün vahşi doğasında yoldan çıkmamak için" herhangi bir vatandaş gibi "yasa ve düzenlemelerle yönlendirilmesi" gereken bu sanatçıyı kısıtlama girişiminde bulunmuştur. Ama Hauser'in metninde bu aşamada, tarihsel analizin yeni bir budanma ve iç içe geçme biçimi baş gösterir. Hauser, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyıla bakarak, sanatçının rolündeki Rönesans'ta başlamış dönüşümün, temel bir toplumsal ve kültürel yer değiştirme anlamına geldiğini iddia eder. Rönesans sanatçılarının "entelektüel varlıklarının şimdiden zayıfladığını ve Orta Çağ toplum yapısına uyum sağlamalarını sağlayan gücü artık kendilerin-

de bulamadıklarını, aktivizm ve estetizm arasındaki yol ayrımında durduklarını" öne sürer.

Hauser'e göre, Antik Çağ ve Erken Orta Çağ sanat ve toplumunu bir tür "döngüsel durağanlık" tanımlıyorsa –ki bunları Orta Çağ sonrası dünyasına doğrudan bir miras bırakmayan, üslup ve düzenlenmedeki "salınım"ların genişletilmiş bir aşaması olarak sunar– çalışmasının ikinci cildi 20. yüzyılın ortalarına doğru tek yönlü apar topar bir yolculuğa çıkarak buna keskin bir karşıt oluşturur. Bu yolculukta Rönesans erken bir "yol ayrımı"dır ve hikâyenin "sonu" –Hauser'in kendi çağı– yazarın aklından hiç çıkmaz. Metninde ısrarla şimdiki zaman kipini kullanması da bu heyecanı gösterir. Anlattığı tüm olay, dönüşüm ve gelişmelerin bir tür daimî "şimdi" içinde gerçekleştiğini düşündüren pratik bir etkiye sahiptir.

Hauser, belirtildiği gibi, "Gotik" dönemin natüralizmi ile "Erken" Rönesans'ınki arasında radikal bir süreklilik olduğunu varsayar. Buna karşılık, nasıl ki Hauser'e göre İtalya'nın ekonomik rasyonalizmi Batı'nın kapitalist gelişimini "öngörmüşse", bu aşama da Yüksek Rönesans ilkelerini "öngörür." Hauser'in benimsediği bu çok daha bilinçli geçmişe dönük anlayış göz önüne alındığında, Rönesans'tan günümüze sanat tarihinin bir teleolojinin açılımı olduğunu öne sürmekten kaçınmak hayli zordur. Hauser'in metninin bu yönü, Rönesans sanatının ortodoks tarihini aşağı yukarı harfi harfine yeniden üretir: Giotto'nun üslubu ortaya çıkar, Siena'da dönüşüme uğrar, Kuzey'e nüfuz eder, sonra önemli ilerlemeler kaydedilir... Floransa ve Siena sanatsal üstünlük için yarışır, sonra yarışa Roma girer. … Natüralizm meyvelerini verir, ardından Klasik stilizasyon başlar ve benzeri... Hauser'in "Yüksek" Rönesans'ta var olduğunu iddia ettiği "estetik özerklik" kavramı, dönemin kendisinde mevcut özgün ve doğrulanabilir bir deneyim "olgusu" olmaktan ziyade –ki aslında sanatsal deneyimdeki "tanımlanamazlık" fikridir–[6] anlatısında artık apaçık ortada olan

6 Bkz. Beryl Lake, "A Study of the Irrefutability of two Aesthetic Theories ("İki Estetik Kuramının Reddedilemezliği Üzerine Bir Çalışma")." (Ed.) C. Harrison ve F. Orton,

ideolojik analizin budanmasının bir parçası, kendi zamanından bir iz düşüm olarak görülürse daha anlaşılır olur.

Zorluk, sanatta üslupsal gelişim dâhil olmak üzere savunulabilir bir "tarihsel gelişim" kavramı ile geçmişe dönük dayatma ya da çağdaş değer ve çıkarların "okunması" arasındaki çizginin –çekilebileceğini varsayarsak– nereye çekileceğine karar vermekte yatar. Her zaman (geçmişte ve günümüzde birçok tarihçi düpedüz "nesnel" hakikatleri dillendirdiğine inansa da) belli iddialara uyduğu düşünülen veri seçimine dayandığı için, tarihsel yorum üzerinde hiçbir zaman tam ya da nihai bir fikir birliği olmayacaktır. Örneğin Hauser, 16. yüzyılın Maniyerist sanatıyla kendi dönemininki arasında özellikle önemli bir bağlantı olduğuna inanır. Çünkü ona göre Maniyerizm, "gelenek ile yenilik arasındaki ilişkiye... [dair] kültürel bir sorunla... [ilgili]" ilk sanattır. "Modern sanat"-tır, çünkü sanat ve doğa arasındaki benzerliklerden ziyade farklılıklarla ilgili epistemolojik bir soru üzerine kurulmuştur. Hauser'e göre yenilik, Maniyerist sanatın –modern sanatın– "sadece doğaya *bakarak* yaratması değil, *tıpkı doğa gibi* onun da yaratmasıdır." Dört yüz yıl sonra Hauser için hâlâ var olan bir durumu ortaya çıkarmış bu değişimin büyüklüğü, bu dönemde Batı Avrupa'da yaşanan ekonomik, siyasal ve entelektüel dönüşümlerden ayrı düşünülemez. "Feodal aristokrasi, bir askerî sınıf olarak devlet açısından taşıdığı tüm önemi yitirmiştir. Siyasi topluluklar mutlak, yani modern ulusal devletlere dönüşmüştür. Birleşmiş Hristiyanlık, kilise ve mezheplere bölünmüştür. Felsefe, kendini dinin yönlendirdiği metafizikten bağımsız kılarak 'bilimlerin doğal sistemi'ne dönüşmüştür. Sanat, Orta Çağ nesnelciliğini aşarak öznel deneyimin ifadesi hâline gelmiştir."

Sanatın modernliği esasen, hem Kilise hem de devlet himayesinden güçlü sanat hamilerinin ve akademilerin kurup denetlediği "kurallar" ve "yasalar"ın yerini almış, farklı ve nihayetinde çelişkili "beğeni"lerin ortaya çıkışına yansıyan bu öznelcilikte yatar. Se-

---

Modernism, Criticism, Realism: Alternative Contexts for Art (*Modernizm, Eleştiri, Realizm: Sanat İçin Alternatif Bağlamlar*) (London: Harper & Row, 1984)

küler sanatta bir "serbest" piyasanın gelişimi de bu öznelciliği teşvik eder. Çünkü "onun piyasaya çıkışı, sanatsal koşulların yalnızca tüketici ve alıcı tarafından belirlendiği dönemin sonu anlamına geliyor ve bu, bağımsız sanatçı için yeni ve daha önce duyulmamış fırsatlar yaratıyordu." Bu, hem iyi hem kötü bir gelişmedir. İyidir, çünkü Hauser'in hayranlık duyup koşulsuz olarak tavsiye ettiği bireysel hayal gücü ve yaratıcılığın olağanüstü eserlerinin üretilmesini sağlar. Şüphesiz aynı zamanda kötüdür, çünkü sanatta "kalite ve popülerlik arasındaki uçurum" genişler. Ama en çok da Hauser, sanatçıların, sanatçıların da ötesinde modern entelijansiyanın çoğunun toplumsal ve siyasal yer değiştirmesini yansıtan bir estetizme ve toplumsal ilgisizliğe dayandığına inandığı için kötüdür. Önce kendini bağımsız olduğuna inandırmış hümanistin benimsediği bu ilgisizlik, "aslında topluma yabancılaşmadır; [hümanistin] şimdiki zamandan kaçışı sorumsuzluktur. Bir yere bağlanmamak için her türlü siyasi faaliyetten kaçınır, ama edilgenliğiyle yalnızca iktidar sahiplerini onaylar". Sanatın özerkliği (ki bu sayede gerçek değeri sağlama alınmış görünür) ve buna eşlik eden sanatçı ve eleştirmenlerin toplumsal yer değiştirmelerine dayalı estetizm, aynı madalyonun iki yüzüne benzer. Modern sanatın geleceği ve ikilemi, aynı zamanda Hauser'in üçüncü ve dördüncü ciltlerinin asıl konusu da budur.

Teşekkürler

Bu önsözü hazırlarken, kendi öz geçmişimin Hauser'in metni ile 1951'den günümüze kadarki sanat tarihine ilişkin açıklamalarıma ne kadar sızmış olduğunu fark ettim. Bu öz geçmişte etkili olmuş iki kişiden bahsetmek ve onlara teşekkür etmek isterim: Eric Fernie, bana sanat tarihçisi olarak aldığım ilk düzgün işi vermeye dünden razıydı. Marcia Pointon ise şuna dikkatimi çeken ilk kişi oldu: Burjuvazi gerçekten de daima yükselişte.

Editör Notu

Dipnotlardaki Latince kısaltmalarla ilgili açıklama: Günümüzde yaygınlığını yitirmiş olan Latince temelli atıf dizgesi, Türkçedeki kısaltmalarla karşılandığında olası karışıklıklara yer vermemesi adına özgün metinde kullanıldığı hâliyle bırakılmıştır.

Ibid. – Latince ibidem'in kısaltmasıdır. "Aynı yerde" (a.y.) anlamında kullanılır. Bir kaynağa atıfta bulunulduktan hemen sonra aynı yazarın aynı yapıtına atıf yapıldığında kullanılır. Sayfa numarası da aynıysa yeniden sayfa numarası belirtilmez.

Op. cit. – Latince oöpere citato'dan kısaltılmıştır. "Yukarda anılan/adı geçen yapıt" (y.a.g.y.) anlamındadır. Dipnotlar arasına başka kaynaklar girdikten sonra aynı kaynağa yapılan ikinci atıfta kullanılır.

Loc. cit. – Latince loco citato'nun kısaltmasıdır. "Yukarda belirtilen yer" anlamındadır. Loc. cit. kısaltmasında da, araya başka kaynaklar girdikten sonra aynı kaynağa atıfta bulunulur ancak sayfa numarası aynıdır.

Passim. – Bir kitabın belirli bir sayfasına atıfta bulunmak yerine kitabın kendisine atıf yapılıyorsa, baskı yılından sonra bu ifade kullanılır.

ff. – Bir atıfta verilen sayfa numarasından sonra devam eden sayfaların da alıntılamaya dâhil olduğunu gösterir. "Ve devamı" anlamında (v.d.) olarak da yazılır.

1
RÖNESANS KAVRAMI

Orta Çağ ile Modern Çağ arasındaki alışılagelmiş ayrım ne kadar keyfî, "Rönesans" kavramının ne kadar değişken olduğunu en iyi Petrarca ile Boccaccio, Gentile da Fabriano ile Pisanello, Jean Fouquet ile Jan van Eyck gibi kişilikleri bu kategorilerden birine ya da ötekine dâhil etmenin zorluğu gösterir. Dante ve Giotto'nun Rönesans'a, Shakespeare ve Molière'in Orta Çağ'a ait olduğu bile düşünülebilir. Her hâlükârda, asıl kırılma anının 18. yüzyıla dek gerçekleşmediği ve Modern Çağ'ın aslında Aydınlanma, ilerleme düşüncesi ve sanayileşme ile başladığı fikri kolayca göz ardı edilmemelidir.[1] Bununla birlikte o can alıcı ayrım çizgisini Orta Çağ'ın birinci ve ikinci yarısı arasına yerleştirmek muhtemelen en iyisi olacaktır: Yani para ekonomisinin yeniden canlandığı, yeni kentlerin belirdiği ve modern orta sınıfın ilk kendine özgü özelliklerini edindiği 12. yüzyılın sonuna. 15. yüzyıla yerleştirmek hayli yanlış olurdu; doğru, bu dönem birçok şey meyvesini vermiş, ama hemen hemen yeni hiçbir şey ortaya çıkmamıştır. Bizim natüralist ve bilimsel dünya anlayışımız şüphesiz temelde bir Rönesans yaratımıdır. Ama bu dünya anlayışının köklerinin bulunduğu yeni düşünce doğrultusuna ilk ilham veren Orta Çağ nominalizmiydi.[2] Tekil nesneye olan ilgi, doğa yasalarına yöne-

---

1 J. HUIZINGA: "Das Problem der Renaissance" ("Rönesans Sorunu") ile karşılaştırınız. *Wege der Kulturgeschichte*'nin (*Kültür Tarihi İzlekleri*) içinde, 1930, s. 134 ff.—G. M. TREVELYAN: *English Social History* (*İngiliz Toplumsal Tarihi*), 1944, s. 97.

2 11. yüzyılda ortaya çıkmış, genel kavramları gerçek saymayıp birer isimden ibaret bulan öğreti. Buna göre genel kavramlar (tümeller), birtakım seslerden başka bir şey değildir. Bunlar insanların düşünce biçimlerine yakıştırdıkları birer addır ve hiçbir ger-

lik arayış, sanat ve edebiyatta doğaya sadakat duygusu... Şüphesiz bunlar yalnız Rönesans ile başlamaz. 15. yüzyılın natüralizmi[3] sadece, tekil şeylerin tekil kavramlar olarak çoktan açıkça ifade edilmeye başlandığı Gotik dönem natüralizminin bir devamıdır. Rönesans'a methiyeler düzenler Orta Çağ'ın kendiliğinden, ilerlemeci ve bireyselci eğilimlerinin tümünde Rönesans'ı müjdeleyen bir unsur ya da Rönesans'ın ilk formunu gördükleri iddiasında bulunuyorlarsa, Burckhardt'a göre gezgin âlimlerin ezgileri bile proto-Rönesans niteliği taşıyorsa ve Walter Pater, "Aucassin ve Nicolette" gibi tümüyle Orta Çağ yaratımı olan bir *chante-fabl*'da[4] Rönesans ruhunun yansımasını görüyorsa, bu anlayış, aynı durumlara, Orta Çağ ve Rönesans arasındaki aynı sürekliliğe tam tersinden ışık tutar.

Burckhardt, Rönesans tanımında, dönemin natüralizmine büyük bir vurgu yaptı ve ampirik gerçekliğe dönüşü, "dünyanın ve insanın keşfi"ni, "yeniden doğuş"taki en temel unsur olarak temsil etti. Bunu yaparken, haleflerinin çoğu gibi o da, Rönesans sanatında natüralizmin değil, sadece onun bilimsel, yöntemsel ve totaliter mizacının yeni olduğunu görmeyi başaramadı. Aynı şekilde, gerçeğin gözlem ve analizinin değil, yalnızca gerçeklik ölçütlerinin belirlenip çözümlendiği bilinçli tasarım ve tutarlılığın Orta Çağ anlayışının ötesinde olduğunu da göremedi. Kısaca ifade etmek gerekirse, Rönesans ile ilgili dikkat çekici olan şeyin, sanatçının doğa gözlemcisine dönüşmesi değil, sanat eserinin bir "doğa incelemesi"ne dönüşmesi olduğunu fark edemedi. Gotik dönemin natüralizmi, resim ve heykellerin yalnızca birer sembol olmaktan

---

çeklikleri yoktur. Nominalizm Kilise'yi çok etkiledi, çünkü bütün dinler temel kavramlar üzerine kuruluydu ve bu düşünce dini gerçek saymıyordu. (ç.n.)

3 Sanatçıların gözle görülür dünyayı gördüklerine sadık kalarak betimleme çabasına natüralizm denir. Bu terim Türkçede bir dönem "doğacılık" ya da "doğalcılık" olarak kullanılmış olsa da, "natüralizm" terimi yıllar içinde kanıksandığı için çeviride bu kullanım tercih edilmiştir. Bazen "natüralist ve natüralizm" yerine "realist ve realizm" terimleri kullanılır ve bu terimler de sanatçının dünyayı gördüğü şekilde temsil etmesi anlamına gelir. Bununla birlikte Realizm büyük harfle yazıldığında 19. yüzyıla ait tarihsel sanat akımı anlaşılmalıdır. (ç.n.)

4 Orta Çağ'da, müzik aleti eşliğinde mısralar hâlinde söylenen ya da düzyazı olarak okunan macera konulu Orta Çağ masalları. (ç.n.)

çıkıp aşkın gerçeklikle ilişkilerinin haricinde, bu dünyadaki şeylerin yeniden üretimleri olarak amaç ve değer kazanmaya başlamasıyla doğdu. Chartres ve Rheims'ın heykelleri, doğaüstü ilişkileri ne kadar aşikâr olsa da, metafizik anlamlarından ayrılabilen içkin amaçları nedeniyle Romanesk dönem sanatından farklılaşır. Öte yandan Rönesans'ın neden olduğu gerçek değişim, metafizik sembolizmin gücünü kaybetmesi ve sanatçının amacının giderek daha kesin ve bilinçli şekilde ampirik dünyanın temsiliyle sınırlandırılmış olmasıdır. Toplum ve ekonomik yaşantı, dinî dogmanın zincirlerinden ne kadar kurtulabilirse, sanat da dolaysız gerçeklik düşüncesine o kadar serbestçe yönelir. Ama natüralizm, ne açgözlü bir ekonominin ne de Rönesans'ın yeni bir yaratımıdır.

Rönesans'ta doğanın keşfi, Romantik tarih felsefesine darbe indirmek için Orta Çağ'ın aksine Rönesans'ın doğadan keyif aldığını öne süren 19. yüzyıl liberalizminin bir icadıdır. Çünkü Burckhardt, "dünyanın ve insanın keşfi"nin Rönesans'ın bir başarısı olduğunu söylerken, bu iddia hem Romantik tepkiye bir saldırı hem de Orta Çağ kültürüne yönelik Romantik görüşü yaymak için tasarlanmış propagandayı savuşturma çabasıdır. Rönesans'ın kendiliğinden oluşmuş natüralizm öğretisi, otorite ve hiyerarşinin üstünlüğüne karşı mücadelenin, düşünce özgürlüğü ideali ve vicdan özgürlüğünün, bireyin kurtuluşunun ve demokrasi ilkesinin 15. yüzyılın başarıları olduğu teorisiyle aynı kaynaktan gelir. Bütün bunlarda modern çağın ışığı, Orta Çağ'ın karanlığıyla tezat oluşturur.

Rönesans kavramı ile liberalizm ideolojisi arasındaki ilişki, "*découverte du monde et de l'homme*"[5] sloganını icat eden Michelet'nin çalışmalarında[6] Burckhardt'ınkinden daha da çarpıcıdır. Kahramanlarını seçip Rabelais, Montaigne, Shakespeare ve Cervantes'i Kolomb, Kopernik, Luther ve Calvin ile bir araya getirme biçimi bile[7] –söz gelimi Brunelleschi'yi Gotik'i yıkan kişi olarak nitelen-

---

5 Fransızca. "Dünyanın ve insanın keşfi." (ç.n.)

6 JULES MICHELET: *Histoiré de la France* (*Fransa Tarihi*), VII, 1855, s. 6.

7 ADOLF PHILIPPI: *Der Begriff der Renaissance* (*Rönesans Kavramı*), 1912, s. 111 ile karşılaştırınız.

dirmesi ve özgürlük ile aklın zaferini güvence altına alan gelişmenin başlangıcı olarak genel Rönesans anlayışı– analizindeki esas ilgi alanının liberalizmin soyağacını belirlemek olduğunu gösterir. Michelet, 18. yüzyılın aydın filozoflarının Orta Çağ'a başkaldırıları ve Rönesans'a yakınlıklarının bilincine varmalarını sağlayan ruhbanizm ve entelektüel otoriter rejime karşı mücadeleyle ilgilidir. Çünkü hem Bayle (*Dict. hist, et crit.* [*Tarihsel ve Eleştirel Sözlük*], IV) hem de Voltaire (*Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* [*Ulusların Gündelik Hayatta Ahlak Anlayışı ve Düşünce Dünyası Üzerine Bir Deneme*], 121. Bölüm) için Rönesans'ın din dışı mizacı kaçınılmaz bir sonuçtu. Rönesans –şüpheci olmamakla birlikte aslında yalnızca Kilise, Skolastik felsefe ve çilecilik karşıtı olmasına rağmen– günümüze değin kendine ayak bağı olan bu özelliğiyle değişmeden kaldı. Orta Çağ insanının tüm manevi yaşantısını dolduran ruhun kurtuluşu, öteki dünya, kefaret ve ilk günah hakkındaki düşüncelerin "önemsizleştiği" doğrudur.[8] Bununla birlikte Rönesans'ta dinî duyguların yokluğundan söz edilemez. Çünkü Ernst Walser'in belirttiği gibi "Quattrocento'nun[9] önde gelen kişiliklerinin, bir Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, Lorenzo Magnifico ya da Luigi Pulci'nin yaşam ve düşünceleri tümevarım yöntemiyle incelenirse, tuhaf ama, her zaman şüpheciliğin kabul görmüş niteliklerinin onlara uygulanamayacağı sonucuyla karşılaşılacaktır."[10] Rönesans, otoriteye Aydınlanma ve liberalizmin iddia ettiği kadar düşman değildi. Ruhban sınıfı saldırıya uğruyordu, ama bir kurum olarak Kilise bundan ayrı tutuluyordu. Kilise güç kaybederken, otoritesinin yerini Klasik Antikite'ninki alıyordu.

18. yüzyılın rasyonalist Rönesans anlayışındaki radikallik, son yüzyılın ortalarında özgürlük mücadelesi ruhuyla kayda değer şe-

8 ERBST TROELTSCH: "Renaissance und Reformation ("Rönesans ve Reform")." *Hist. Zeitschrift*, 1913, vol. 110, s. 530.

9 İtalyanca. İtalyan sanatı, mimarisi ve edebiyatı bağlamında 15. yüzyıl. (ç.n.)

10 ERNST WALSER: "Studien zur Weltanschauung der Renaissance ("Rönesans'ın Dünyaya Bakışı Üzerine Çalışmalar")." *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*'ın (*Rönesans'ın Entelektüel Tarihi Üzerine Toplu Çalışmalar*) içinde, 1932, s. 102.

kilde arttı.[11] Gericiliğe karşı savaş, Rönesans'ın İtalyan cumhuriyetlerinin hafızasını yenileyerek kültürlerinin görkemini vatandaşlarının özgürleşmesi ile birleştirme fikrini ortaya attı.[12] Fransa'da bu Napolyon karşıtlığıydı. İtalya'da ise son noktayı koymaya yardım edip Rönesans'ın özgürlük mefhumunu yayacak ruhban sınıfı karşıtı basın idi.[13] Hem orta sınıftan liberaller hem de sosyalist tarihçiler bu kavrama bağlı kaldılar. Bugün bile Rönesans, özgürleşmede Aklın büyük savaşı ve bireyciliğin zaferi olarak her iki tarafta da göklere çıkarılır.[14] Oysa aslında ne "bağımsız araştırma" fikri bir Rönesans kazanımıydı[15] ne de bireysellik düşüncesi Orta Çağ'a tamamen yabancıydı. Rönesans'ın bireyciliği kendi başına bir olgu olarak değil, sadece bilinçli bir program, bir silah ve savaş çığlığı olarak yeniydi.

Burckhardt, Rönesans tanımını yaparken bireycilik fikri ile duyumculuğu,[16] kişinin kendi kaderini tayin etme anlayışı ile Orta Çağ'a özgü çilecilik karşıtlığına vurguyu, doğayı yüceltme ile yaşam sevinci ve "bedenin özgürleşmesi"nin müjdelenmesini bir araya getirir. Bu fikirlerin birlikteliğinden –kısmen Heine'nin Romantik töretanımazlığı[17] ve Nietzsche'nin "erdemli kahramana tapınma" öngörüsünün etkisiyle–[18] ahlaktan yoksun vahşilerin ve Epikürcülerin[19] çağı olarak herkesçe malum bir Rönesans tablosu or-

---

11 KARL BORINSKI: "Der Streit um die Renaissance und die Enstste-hungsgeschichte der hist. Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter ("Rönesans ile Rönesans ve Orta Çağ Arasındaki İlişkiye Dair Görüşlerin Tarihsel Gelişimi")," *Sitzungsberichte der Bayr. Akad. d. Wiss.*, 1919, s. 1 ff.

12 KARL BRANDI: "Die Renaissance." *Propylaeen-Weltgeschichte*'de (*Propylaea Dünya Tarihi*), IV, 1932, s. 160.

13 WERNER KAEGI: "Ueber die Renaissanceforschung Ernst Walsers ("Ernst Walser'in Rönesans Araştırması Üzerine")." ERNST WALSER'e ait *Gesammelte Studien*'in (*Toplu Çalışmalar*) içinde, 1932, s. xxviii.

14 Örneğin GEORGES RENARD: *Histoire du travail a Florence* (*Floransa'da Çalışmanın Tarihi*), II, 1914, s. 219.

15 E. WALSER, op. cit., s. 188.

16 Her bilginin temelinde duyumların (kişinin duyular yoluyla elde ettiği izlenim) bulunduğu ileri sürülen öğreti, sansüalizm. (ç.n.)

17 Toplumca benimsenmiş töre ile ilgili değerleri değiştirmek isteyen öğreti. (ç.n.)

18 Nietzsche'nin Heinse ile ilişkisi için bkz. WALTER BRECHT: *Heinse und der aesthetische Immoralismus* (*Heinse ve Estetik Töretanımazlık*), 1911, s. 62.

19 Hazlara ve mutluluğa yönelik bir hayatın hedef edinilmesini ileri süren öğreti. (ç.n.)

taya çıkar. Belki de liberal niteliklerinin Rönesans'ın liberallik kavramıyla doğrudan ilişkili olmadığı, ancak 19. yüzyılın liberalizm eğilimi ve bireyci yaklaşımıyla birlikte ele alındığında kavranabilecek bir tablodur bu. Orta sınıf ahlakına karşı beslenen hoşnutsuzluk ile buna yönelik başkaldırıdan, Rönesans'ın aşırılıklarını tasvir ederek akla hayale sığmayan hazların yerini tutacak bir şey bulmaya çalışan hayat dolu bir paganizm doğdu. Bu tabloda şeytani bir haz düşkünlüğü ve dizginlenemez güç istenciyle *condottiere*,[20] orta sınıfın mutlu bir hayat denince aklına gelen her türlü canavarlığı onların yerine gerçekleştiren, kendini tutamayan günahkâr olarak bir stok karakterdi. Haklı olarak bu kötü şöhretli zalimin, Rönesans kıssadan hisselerinde anlatıldığı şekliyle gerçekte var olup olmadığı, bu "kötücül tiran"ın hümanistlerin Klasik okumalarından türemiş bir şey olup olmadığı sorgulanmıştır.[21]

Rönesans'ın duyumcu anlayışı, Rönesans'tan ziyade 19. yüzyılın psikolojisine dayanır. Romantik akımın estetizmi, sanat ve sanatçı kültü olmanın çok ötesindeydi; yaşamla ilgili tüm büyük soruların estetik standartlara göre yeniden ele alınmasına yol açtı. Tüm gerçeklik, sanatsal deneyimin özüne, yaşam da her unsurunun salt duyusal uyarandan ibaret olduğu bir sanat eserine dönüştü. Estetik felsefe, Rönesans'ın sözüm ona günahkârlarını, tiran ve kötü adamlarını görkemli pitoresk figürler, dönemin çok renkli arka planına uygun başkahramanlar olarak canlandırdı. Güzellikle sarhoş olmuş ve kılık değiştirme özlemi içinde, "saçlarında asma yapraklarıyla" ölmek isteyen kuşak, altın sarısı ve morlara bürünmüş, yaşamı görkemli bir şölene çevirmiş bir tarihî dönemi yüceltmeye çok istekliydi. Bu kuşak, söz konusu dönemde sıradan insanların bile en seçkin sanat eserlerinden büyük bir haz aldıklarına inanıyordu. Elbette ne tiran formundaki üst insan ne de estet, tarihsel gerçeklikle örtüşüyordu. Rönesans, soğukkanlı ve iş dünyası odaklıydı; gerçekçiydi ve romantik değildi. Bu bağlamda da Geç Orta Çağ'dan çok farklı sayılmazdı.

---

20 İtalyanca. Çoğulu *condottieri*. 14. ve 16. yüzyıllar arasında Avrupa'da görülen paralı asker grubunun lideri. (ç.n.)

21 W. KAEGI, loc. cit., s. xli.

Rönesans'ın bireyci-liberal ve duyumcu özelliklerine dair anlayış, gerçek Rönesans ile ancak kısmen örtüşür ve bu nitelikler onun kadar Geç Orta Çağ için de söylenebilir. Buradaki sınır, tarihsel olmaktan çok coğrafi ve ulusal gibi görünmektedir. Problematik durumlarda – örneğin Pisanello ya da van Eycklarda– genel olarak Rönesans güney, Orta Çağ ise kuzey olgusuyla açıklanacaktır. İtalyan sanatındaki, figürlerin içinde rahatça gezindiği, mekânsal açıdan bütünlük gösteren ferah temsiller Rönesans karakteri yansıtır. Buna karşılık mahcup ve bir parça tuhaf figürleri, binbir zahmetle bir araya getirilmiş nesneleri ve hassas minyatür tekniğiyle eski Felemenk resmindeki sıkışık mekânların yarattığı izlenim bütünüyle Orta Çağ'a özgüdür. Ama kişi buradaki sabit gelişim unsurlarına, özellikle de dönemin kültürüne belirleyici katkılar sağlayan grupların ırksal ve ulusal karakterlerine belli bir ilgi göstermeye ne kadar hazırsa, şu ana kadar tarihçi olmasından ötürü dışarıda bıraktığı unsurların geçerliliğini kabul etmeyi de unutmamalı, bu tür görmezden gelmeleri mümkün olduğunca ortadan kaldırmaya bakmalıdır. Çünkü çoğu zaman evrimdeki sabit unsurların, tarihsel gelişimdeki aşamaların sonucundan ya da şu ana dek araştırılmamış, ama tarihsel koşulları derinlemesine araştırılabilir vakitsiz temsillerden ibaret olduğu ortaya çıkar. Her hâlükârda ırkların ve ulusların kendilerine özgü karakterleri, farklı tarihsel dönemlerde farklı öneme sahiptir. Orta Çağ'da bunun hemen hemen hiç önemi yoktu. O dönemdeki devasa Hristiyan topluluğu, birbirinden bağımsız ulusal karakterlerden kıyas kabul götürmez biçimde çok daha büyük bir gerçekliğe sahipti. Ama Orta Çağ'ın sonunda, Batı'daki yaygın feodalizm sistemi ile uluslararası şövalyelik örgütünün, evrensel Kilise ve onun homojen kültürünün yerini, ekonomik ve toplumsal biçimleri yerel koşullara bağlı ulusal ve kentsel düzeyde vatansever bir orta sınıf; kent ve kasabaların sınırları son derece belirli çıkar çevreleri; bölgesel prensliklerin tikelciliği[22] ve bir ulusal dil bolluğu almıştır. Ulusal ve ırksal ögeler farklılaştırıcı unsurlar

22 Burada "belli bir topluluğa bağlılık" anlamında. (ç.n.)

olarak artık daha güçlü bir şekilde ön plana çıkar ve Rönesans, İtalyan ulusal ruhunun genel bir Avrupa kültüründen bağımsızlaştığı tikel bir biçim gibi görünür.

Quattrocento sanatının en çarpıcı özelliği, hem Orta Çağ hem Kuzey Avrupa sanatının aksine, sıra dışı özgürlüğü; hiç çaba sarf etmeden sahip olduğu ifade gücü, güzellik ve zarafeti; heykelsi ağırlığı ve formlarının güçlü, coşkulu hatlarıdır. Burada her şey parlak ve durgun, ritmik ve ahenklidir. Orta Çağ sanatının katı ve ölçülü ağırbaşlılığı kaybolarak yerini canlı, anlaşılır ve açıkça tanımlanmış bir biçimsel tarza bırakır. Öyle ki onun yanında çağdaş Franko-Burgonya sanatı bile "özüne işlemiş bir kasvet, uygarlıktan yoksun bir görkem, acayip ve fazla ağır formlardan oluşan bir hava"ya sahipmiş gibi görünür.[23] Önemli ve basit ilişkileri hayat dolu bir tavırla ele alışı, düzen ve sınırlaması, anıtsal formları ve sağlam yapılarıyla Quattrocento –bazı kaba yaklaşımları ve sık sık sergilediği kontrolsüz oyunculuğuna rağmen– Yüksek Rönesans'ın üslupsal ilkelerinin ipuçlarını verir. Erken İtalyan Rönesans üslubunu Geç Orta Çağ ve çağdaşı Kuzey Avrupa sanatından ayıran da, "Klasik" unsurun bu ön-Klasik sanatta içkin olmasıdır. Giotto ile Raffaello'yu birbirine bağlayan "ideal üslup", Masaccio ve Donatello, Andrea del Castagno ve Piero della Francesca, Signorelli ve Perugino'nun sanatına hâkimdir. Muhtemelen Erken Rönesans'ın tek bir İtalyan sanatçısı dahi bunun etkisinden büsbütün kaçamaz. Bu sanat anlayışındaki temel unsur, birlik ilkesi ve toplam etkinin gücüdür. En azından birliğe yönelik bir eğilim ile tüm ayrıntı ve renk bolluğuna karşın genel bir etki bırakma çabasıdır. Geç Orta Çağ'ın sanatsal yaratımlarının yanında, bir Rönesans eseri içeriği ne kadar zengin olsa da, daima tam ve kusursuz bir bütün, özünde yalın ve homojen olarak görünür.

Gotik sanatın temel formu yan yanalıktır. Tek bir eser birden fazla görece bağımsız parçadan meydana gelebilir ya da parçalarına ayrıştırılamayabilir. Ortada resimsel ya da plastik, epik ya da dramatik bir temsil olabilir. Ama Gotik sanata hep yoğunlaş-

---

23 J. HUIZINGA: *The Waning of Middle Ages* (*Orta Çağ'ın Gün Batımı*), 1924, s. 298.

ma değil, yayılma; tabi olma değil, birlikte var olma; kapalı geometrik form değil, açık kompozisyon hâkimdir. İzleyici de bir bakıma bir yolculuğun aşama ve duraklarına yönlendirilir. Gözler önüne serdiği gerçeklik resmi, tek bir bakış açısının hükmettiği tek taraflı ve bütüncül bir temsil değil, panoramik bir inceleme gibidir. Resimde yeğlenen yöntem "süreklilik"tir. Anlatı, bölümleri mümkün olduğunca eksiksiz vermeye çalışır ve birkaç belirleyici durumdaki esas olaya yoğunlaşmak yerine sahne, karakter ve motiflerin sürekli değişimini tercih eder. Gotik sanatta önemli olan şey, öznel bakış açısı, malzemede ustalaşmada kendini gösteren yaratıcı ve biçimlendirici irade değil, sanatçıların da, halkın da hiçbir zaman yeterince göremedikleri tematik malzemedir. Gotik sanat izleyiciyi bir ayrıntıdan ötekine yönlendirerek eserin birbirini takip eden parçalarının ardı ardına, haklı olarak söylendiği üzere, "çözülmesine" neden olur. Öte yandan Rönesans sanatı seyircinin herhangi bir ayrıntı üzerinde uzun süre durmasına, kompozisyonun tek bir ögesini bütünün tamamından ayırmasına olanak tanımaz. Onu tüm parçaları bir kerede ve aynı anda kavramaya zorlar.[24] Tıpkı resimdeki merkezî perspektif gibi, anlatıdaki mekânsal ve zamansal açıdan yoğunlaşmış sahne de, görüntüdeki eş zamanlılığın fark edilmesini mümkün kılar. Mekân kavramında ve dolayısıyla bütün bir sanat mefhumunda gerçekleşen değişim, belki de en çarpıcı şekilde birbirinden bağımsız ortamları temel almış sahnenin aniden sanatsal göz yanılsamasıyla çelişiyormuş gibi durmasında görülür.[25] Mekânı sentetik ve çözümlenebilir bir şey olarak düşünen Orta Çağ, anlatının farklı sahnelerinin yan yana gelmesine olanak tanımakla kalmıyor, oyuncuların olayların akışında rol oynamamalarına rağmen sahnede kalmalarına da izin veriyordu. Çünkü nasıl izleyici temsilin olmadığı bir sahneyi fark etmiyorsa, oynanan sahneyle ilgili olmayan oyuncuları da fark etmiyordu. Dikkatin bu şekilde bölünmesini haklı çıkarmak Rönesans açısından imkânsızdır. Bu bakış açısı değişimini muhtemelen en açık biçimde, "karakterlerin sahneyi hiç terk

24 DAGOBERT FREY: *Gotik und Renaissance*, 1929, s. 38.
25 D. FREY, op. cit. s. 194 ile karşılaştırınız.

etmemelerini ve sessiz kalanların orada yokmuş gibi kabul edilmesini" oldukça gülünç bulan Scaliger ifade eder.[26] Zira yeni sanat anlayışında eser, bölünemez bir bütünlük oluşturur. İzleyici, nasıl merkezî perspektife göre inşa edilmiş bir resimdeki mekânı tek bir bakışta kavrıyorsa, burada da tüm sahneyi tek bir bakışla kavrayabilmek ister.[27] Ne var ki olayların birbirini takip ettiği bir sanat anlayışından eş zamanlılığın hüküm sürdüğü bir sanat anlayışına doğru ilerleme, tüm sanatsal yanılsamanın temelini oluşturan "oyun kuralları"nın daha öncesinde sessizce kabul edilirken son tahlilde daha az takdir gördüğünü de ima eder. Çünkü Rönesans "sahnedeki bir oyuncunun, başka birinin öteki hakkında ne dediğini duyamıyormuş gibi yapması"nı[28] mantıksız buluyorsa, söz konusu kişiler yan yana duruyor bile olsalar, bu belki de daha gelişkin bir natüralist yaklaşımın belirtisi olarak tanımlanabilir. Öte yandan şüphesiz aynı zamanda hayal gücünde belli bir körelmeyi de işaret eder. Ama ne olursa olsun, Rönesans sanatı bütünlük izlenimine; yani özgün, bağımsız, otonom bir dünya görünümüne ve en çok da Orta Çağ ile kıyaslandığında daha büyük olan hakikatini, sanatsal temsildeki bu birliğe borçludur. Çünkü gerçekliğin betimlenmesindeki özgünlük, güvenirlik ve ikna edebilme gücü çoğu zaman olduğu gibi burada da yaklaşımın içsel mantığına, eserdeki unsurların karşılıklı uyumuna, bu unsurların dış gerçeklikle uyumlu olmasından daha çok bağlıdır.

Sanatına ilham veren birlik ilkeleriyle İtalya, tıpkı ekonomik rasyonalizmiyle Batı'daki kapitalist gelişimi öngörmesi gibi, Rönesans'ın Klasisizmini öngördü. Çünkü Erken Rönesans, genel Avrupa akımları olan Yüksek Rönesans ve Maniyerizmin aksine özünde bir İtalyan akımıdır. Yeni sanatsal kültür ilk kez İtalya'da sah-

26 J. C. SCALIGER: *Poetices libri septem.* (*Yedi Şiir Kitabı*), 1591, VI, 21.

27 Orta Çağ ve Rönesans sanat anlayışlarındaki farklılığı resimsel mekânın ardışık ve eş zamanlı yorumuyla tanımlayan DAGOBERT FREY, ERWIN PANOFKSY'nin "yığma" ve "sistematik" mekânını (Die Perspektive als "symbolische Form" ["Sembolik Form" olarak Perspektif], 1927) temel alır. Panofsky'nin tezi de WICKHOFF'un "sürekli" ve "ayırt edici" temsil yönteminden yola çıkar, ki Wickhoff da bunda LESSING'in "yaratıcı an" fikrinden ilham almış olabilir.

28 SCALIGER, loc. cit.

neye çıkar, çünkü bu ülke ekonomik ve toplumsal meselelerde de Batı'nın ilerisindedir, çünkü ekonomik yaşantının canlanması burada başlar, Haçlı Seferleri'nin finansal faaliyetleri ve ulaşım olanakları burada örgütlenir,[29] Orta Çağ'ın lonca idealine karşılık serbest rekabet ilk burada gelişir, Avrupa'nın ilk bankacılık sistemi burada doğar,[30] çünkü kent soylu orta sınıfın özgürleşmesi Avrupa'nın kalanına kıyasla burada daha erken gerçekleşir, çünkü daha en başında feodalizm ve şövalyelik örgütü Kuzey'e göre burada daha az gelişmiştir ve taşralı aristokrasi yalnız çok erken dönemlerden beri kent içinde konut sahibi olmakla kalmaz, kentli finansal aristokrasiye de tamamen uyum sağlamıştır. Ayrıca şüphesiz, Klasik kalıntıların her yerde görülebildiği bu ülkede Klasik Antikite geleneği hiçbir zaman tamamen kaybolmamıştı. Rönesans'ın doğuşu söz konusu olduğunda tam da bu son etkene ne kadar büyük bir önem atfedildiği iyi bilinir. Bu yeni üslubun kaynağını tek bir dolaysız, homojen ve dışsal etkide aramaktan daha kolay ne olabilir? Ama entelektüel bir devrimde dışarıdan bir tarihsel etkinin hiçbir zaman temel bir gerekçe olamayacağı, çünkü böyle bir etkinin ancak kabul edilmesi için gerekli ön koşullar hâlihazırda mevcutsa etkili olacağı unutulmuştur. Aslında açıklanması gereken şey –yani böyle bir etkinin neden belli bir dönemde önem kazandığı– bu olgunun ona eşlik eden tartışmalı önemini kendi içinde açıklayamaz. Bu nedenle, zaman içerisinde belli bir bakış açısına göre Klasik Antikite'nin daha öncekinden farklı bir etkisi olmaya başlamışsa, sorulması gereken ilk soru neden böyle bir değişimin olduğu, neden birdenbire aynı şeye farklı bir tutumla yaklaşıldığı olmalıdır. Ama bu soru, ilk soruya –yani Rönesans'ın neden ve hangi noktada Orta Çağ'dan farklılaştığı sorusuna– kıyasla daha kolay ya da daha kesin yanıtlanamaz. Klasik Antikite'nin yeniden özümsenmesi sadece belirtiydi. Hristiyanlık döneminin başında Klasik Antikite'nin reddedilmesi gibi top-

---

29 JAKOB STRIEDER: "Werden und Wachsen des europ. Fruehkapitalismus ("Avrupa'da Kapitalizmin Doğuşu ve Gelişimi")." *Propylaeen-Weltgeschichte*'de (*Propylaea Dünya Tarihi*), IV, 1932, s. 8.

30 JAKOB STRIEDER: *Jacob Fugger*, 1926, s. 7-8.

lumsal ön koşulları vardı. Ama bu yeniden özümsemenin bulgusal önemini abartmamalıyız. Rönesans'ın başkahramanlarının dönemsel bir yeniden doğuşun bilincinde oldukları ve Klasik Antikite ruhunun yeniden canlandığını sezdikleri doğrudur. Ama bu hissiyat Trecento'da[31] da vardı.[32] Dolayısıyla artık Dante ve Petrarca'yı Rönesans ile ilişkilendirmek yerine, Klasik teori karşıtlarının yaptığı gibi, yeniden doğuş fikrinin Orta Çağ'daki köklerini araştırarak Orta Çağ ve Rönesans arasındaki devamlılığı incelemek daha yerinde olacaktır. Rönesans'ın Orta Çağ köklerine ilişkin teorinin en iyi bilinen kahramanları, Fransisken hareketini belirleyici etki olarak sunarlar. Bu hareket ile lirik duyarlılık, doğaya yönelim ve özellikle Dante ve Giotto'daki, sonra da diğer ustalardaki bireycilik ve yeni dinî ruh hâlinin öznelliği ve içe dönüklüğü arasında bir bağ kurarlar. 15. yüzyıldaki Antikite "keşfinin", zemini zaten önceden hazırlanmış gelişimde bir kesintiye neden olduğunu inkâr ederler.[33] Rönesans ve Orta Çağ'ın Hristiyan kültürü arasındaki bağlantıya ve Orta Çağ'dan modern zamanlara geçişin doğrudanlığına oldukça farklı varsayımlarla gönderme yaparlar. Konrad Burdach, Rönesans'taki paganizmin sözde asıl darbesini peri masalı olarak tanımlar.[34] Carl Neumann, sadece Rönesans'ın "Hristiyan eğitimi tarafından yaratılmış devasa güçler"in üstüne inşa edildiğini, 15. yüzyıldaki bireycilik ve realizmin "tamamen olgunluğa erişmiş Orta Çağ insanının ağzından çıkan son sözler" olduğunu öne sürmekle kalmaz, Byzantium'da kültürün durağanlığa saplanmasına neden olmuş Klasik sanat ve edebiyat taklidinin Rönesans'ın doğuşuna destek olmaktan çok köstek olduğunu

---

31 İtalyanca. İtalyan sanatı, mimarisi ve edebiyatı bağlamında 14. yüzyıl. (ç.n.)

32 WERNER WEISBACH: "Renaissance als Stilbegriff" ("Bir Üslup Anlayışı Olarak Rönesans"), *Hist. Zeitschrift*, 1919, vol. 120, s. 262.

33 HENRY THODE: *Franz, von Assist und die Anfaenge der Kunst der Renaissance* (*Assisili Francesco ve Rönesans Sanatının Doğuşu*), 1885.—Aynısı için bkz. "Die Renaissance," *Bayreuther Blaetter*, 1899.—ÈMILE GEBHARDT: *Origines de la Renaissance en Italie* (*İtalya'da Rönesans'ın Doğuşu*), 1879.—Aynısı için bkz. *Italie mystique* (*İtalyan Gizemcileri*), 1890—PAUL SABATIER: *Vie de Saint François d'Assise* (*Aziz Assisili Francesco'nun Yaşamı*), 1893.

34 KONRAD BURDACH: *Reformation Renaissance Humanismus* (*Reform, Rönesans, Hümanizm*), 1918, s. 138.

da iddia eder.[35] Hatta Louis Courajod, Rönesans ve Klasik Antikite arasındaki tüm içsel bağı inkâr edecek kadar ileri giderek Rönesans'ı Franko-Flaman Gotik sanatın kendiliğinden yeniden canlanışı olarak sunar.[36] Ama Orta Çağ'ın Rönesans'ta aralıksız devam ettiğinin farkında olan bu akademisyenler bile, iki dönem arasındaki ilişkinin ekonomik ve toplumsal gelişimin temelinde yattığını, Thode'un vurguladığı Fransisken ruhunun, Neumann'ın vurguladığı Orta Çağ bireyciliğinin, Courajod'un vurguladığı natüralizmin köklerinin doğal ekonominin Orta Çağ döneminin sonunda Batı Avrupa'nın çehresini değiştiren o toplumsal dinamizmde yattığını görmezler.

Rönesans, kapitalist ekonomik ve toplumsal sisteme erişme mücadelesiyle bu Orta Çağ gelişiminin etkisini ancak, artık dönemin tüm entelektüel ve maddi yaşantısına hâkim rasyonalizmi onayladığı sürece derinleştirir. Şimdi sanatta sözü geçen bütünlük ilkeleri, mekânsal birlik ve oranların standart bir yapı kazanması, sanatsal temsilin tek bir temayla sınırlandırılması ve kompozisyonun tek bir okunaklı forma indirgenmesi de bu yeni rasyonalizmle uyumludur. Hesaplanamaz ve denetlenemez olana karşı, dönemin planlama, amaca uygunluk ve hesaplanabilirliğe vurgu yapan ekonomisine duydukları hoşnutsuzluğun aynısını gösterirler. İş gücünün örgütlenmesi, ticaret yöntemleri, kredi sistemi ve çift kayıt usulü muhasebecilik, yönetim şekli, diplomasi ve savaş yöntemlerinde kendini gösteren aynı ruh hâlinin yaratımlarıdır.[37] Tüm sanatsal gelişme, rasyonelleşme sürecinin bir parçasına dönüşür. Akla uygun olmayan derin bir iz bırakmaz artık. "Güzel" olduğu düşünülen şeyler, bir bütünün ayrı parçalarının mantıksal açıdan uyumlu oluşudur. Bir kompozisyondaki ilişkilerin sayısal olarak tanımlanabilir ahengi ve hesaplanabilir ritmidir. Fi-

---

35 CARL NEUMANN: "Byzantinische Kultur und Renaissancekultur ("Bizans ve Rönesans Kültürleri")," *Hist. Zeitschr.*, 1903, vol. 91, s. 228, 231, 215.

36 LOUIS COURAJOD: *Leçons professées à l'École du Louvre* (*Louvre Okulu'nda Verilen Dersler*), 1901, II, s. 142.

37 JAKOB STRIEDER: *Studien zur Gesch. der kapit. Organisationsformen* (*Kapitalist Örgütlenme Biçimlerinin Tarihi Üzerine Çalışmalar*), 1914, s. 57.

gürlerin işgal ettikleri mekânla ilişkilerindeki her türlü uyumsuzluğun dışarıda bırakılması ve mekânın muhtelif parçalarının karşılıklı ilişkisidir. Nasıl ki merkezî perspektif, matematiksel bir bakış açısından görülen mekânsa ve doğru oranlar yalnızca bir resimdeki birbirinden bağımsız formların sistemli biçimde bir araya gelmelerine denkse, sanatsal niteliğin tüm kıstasları da aynı şekilde zamanla rasyonel bir incelemeye tabi tutulur ve tüm sanatsal kurallar rasyonelleşir. Bu rasyonalizm, İtalyan sanatıyla sınırlı kalmaz. Ama İtalya'ya kıyasla Kuzey'de daha önemsiz bir karakter kazanır. Çok daha bariz, daha naif bir hâl alır. Bu yeni sanat anlayışının İtalya dışındaki tipik örneği Robert Campin'in Londra'daki Meryem'idir. Bu eserin fonunda, şömine siperinin üst kısmı Bakire'nin halesini oluşturur. Ressam, resmin gerçek olmayan ve akıl dışı bir unsurunu gündelik deneyime uyumlu hâle getirmek için biçimsel bir tesadüften faydalanmıştır. Belki halenin doğaüstü gerçekliğine de şömine siperliğinin doğal gerçekliği kadar ikna olmuş olduğu hâlde, sırf bu olguyu natüralist anlayışta ele alarak eserini daha cazip kılabileceğine inanması bile, müjdesi daha önce verilmiş olmakla birlikte, yeni bir dönemin işaretidir.

2
QUATTROCENTO'DA ORTA SINIF VE SARAY SANATINA TALEP

Rönesans'ın seyirci kitlesini kentli orta sınıf ile malikanelerinde oturan saray çevresi oluşturur. Bu iki çevrenin temsil ettiği beğeniler, farklı çıkış noktaları olmasına rağmen, birçok ortak özelliğe sahiptir. Bir yanda orta sınıf sanatında sonradan etkili olan Gotik üslubun saraylı unsurları söz konusudur. Alt sınıfların üstündeki çekim gücünü hiçbir zaman kaybetmemiş şövalye yaşantısının yeniden canlanması sonucu orta sınıf, saray beğenisinin yönlendirdiği yeni sanat formlarını benimser. Diğer yanda ise saray çevresi de, orta sınıfın realizm ve rasyonalizmiyle arasına mesafe koymayı imkânsız bulmakta, kökleri kent yaşantısında olan dünyayı ve sanatı algılama biçiminin inşasına katılmaktadır. Quattrocento'nun sonunda, kentli orta sınıf ile sanattaki şövalyeliğe özgü ve romantik yönelimler öyle birbirine geçmiştir ki, Floransalıların her yönüyle orta sınıf kabul ettikleri bir sanat bile az çok saraylı bir mizaca sahiptir. Ama bu olağanüstü durum genel eğilimle tutarlıdır ve sadece kentsel demokrasiden prenslerin mutlakiyetçiliğine giden yolu işaret eder.

11. yüzyıla gelindiğinde Venedik, Amalfi, Pisa ve Cenova gibi civar bölgelerdeki feodal beylerden bağımsız ve denize yakın küçük cumhuriyetler ortaya çıkar. Bunu takip eden yüzyıllarda başka özerk topluluklar da oluşur. Bunların yanında Milano, Lucca, Floransa ve Verona toplumsal açıdan farklılaşmamış, ticaretle uğraşan vatandaşlarının eşit haklara sahip olmaları üzerine temellenmiş uluslar olarak hâlâ oluşum aşamasındadır. Ne var ki çok geç-

meden bu topluluklar ve semtlerindeki zengin baronlar arasında çatışma çıkar ve o an için orta sınıfın zaferiyle sonlanır. Taşra aristokrasisi kentlere taşınarak kentsel nüfusun ekonomik ve toplumsal yapısına uyum sağlamaya çalışır. Ama hemen hemen aynı zamanda, çok daha acımasızca sürdürülen ve o kadar çabuk çözülmeyen başka bir çatışma başlar. Bir yanda üst ve alt-orta sınıf, diğer yanda proletarya ve bir bütün olarak orta sınıf arasındaki çifte sınıf mücadelesidir bu. Hâlâ ortak düşmana, aristokrasiye karşı mücadelede birleşmiş olan kentli nüfus, artık düşman yenilmiş gibi görünürken, farklı partilere bölünerek son derece şiddetli bir çatışmaya girer. 12. yüzyılın sonunda primitif demokrasiler askerî otokrasilere dönüşür. Bu gelişmenin nedenini tam olarak bilmiyoruz. Bunun birbirine hiddetle saldıran aristokratik fraksiyonların kan davalarından mı, orta sınıfın kendi içindeki mücadeleden mi, yoksa birbiriyle çatışan partilerin üstünde bir yetke olarak *podestà*'nın[38] atanmasını gerekli kılan her iki olgudan mı kaynaklandığını kesin olarak söyleyemeyiz. Her hâlükârda, önünde sonunda parti savaşları dönemini her yerde despotik yönetimler takip etti. Despotlar, Ferrara'daki Esteler gibi ya yerel hanedanların üyeleri ya da Milano'daki Visconti gibi imparatorluk valileri; Visconti'nin halefi Francesco Sforza gibi *condottieri*; Forli'deki Riario ve Parma'daki Farnese gibi kardinal yeğenleri[39] ya da Floransa'daki Medici, Bolonya'daki Bentivoglio ve Perugia'daki Baglioni gibi seçkin vatandaşlardı. Despotik yönetim, 13. yüzyıl gibi erken bir tarihte birçok yerde kalıtsal hâle geldi. Başka yerlerde, özellikle Floransa ve Venedik'te ise eski cumhuriyetçi yapı en azından şeklen korundu. Ama *signoria*[40] kurumuyla birlikte o eski özgürlük her yerde zayıfladı. Özgür kent toplumu, modası geçmiş bir siyasi form hâline geldi.[41]

---

38 İtalyanca. Kutsal Roma İmparatorluğu'nun vekil olarak İtalya'da bıraktığı yöneticiler. (ç.n.)

39 Papaların akrabalarını kardinal makamına yükseltmeleri, kökleri Orta Çağ'da olan bir gelenekti. 16. ve 17. yüzyıllarda doruğa ulaştı. (ç.n.)

40 İtalyanca. Orta Çağ ve Rönesans İtalyan şehir devletlerinde, cumhuriyet kurumlarının yerini zorla veya anlaşma yoluyla almış, bir *signore* (İt. çoğulu *signori*, lord ya da despot) tarafından yönetilen hükümet. (ç.n.)

41 JULIEN LUCHARIE: *Les Sociétés italiennes du XIIIe au XVe siécle* (*13. Yüzyıldan 15. Yüzyıla İtalyan Toplumları*), 1933, s. 92

Kent halkı ekonomik meselelere gömüldüğü için askerlik hizmetine yatkınlığını kaybetmiş ve savaşı askerî girişimci ve profesyonel askerlere, *condottieri* ile onların ücretli adamlarına bırakmıştı. *Signori* her yerde birliklerin doğrudan veya dolaylı komutanlarıydı.[42]

Floransa'daki durumun gelişimi, o an için hanedanlıkla çözülemeyen ve daha öncesinde de saray yaşantısının var olmadığı tüm İtalyan kentleri için geçerlidir. Bunun nedeni kapitalist ekonominin burada diğer pek çok kentten daha erken belirmesi değil, kapitalist gelişimin farklı aşamalarının daha belirgin ve bu gelişmeye eşlik eden sınıf mücadelesinin ardında yatan sebeplerin başka yerlere göre daha görünür olmasıdır.[43] Bir başka neden ise üst-orta sınıfın loncalar aracılığıyla devletin yönetimini ele geçirdiği süreçte ve Floransa'da benzer yapıya sahip diğer topluluklardan daha net biçimde izlenebilecek ekonomik üstünlüğü pekiştirmek için bu iktidardan faydalanma şeklinde aranmalıdır. II. Friedrich'in ölümünden sonra, onları koruyan Guelfolar[44] ile birlikte, loncalar topluluk içinde iktidara gelerek yönetimin dizginlerini *podestà*'nın elinden alır. *Primo popolo*, yani "bilinçli bir şekilde gayrimeşru ve devrimci ilk siyasi birlik"[45] ortaya çıkıp *capitan*'ını[46] seçer. *Capitan*, resmî olarak *podestà*'ya tabidir, ama gerçekte devletin en güçlü yetkilisidir, milis kuvvetlerinin tamamı emrine amadedir. Dahası, vergilendirmeyle ilgili çetrefilli konularda son sözü söylemekle kalmaz, aristokrasi mensuplarına yönelik bir fiilî saldırı suçlamasının söz konusu olduğu her durumda "hazır bulunup denetlemek üzere bir tür yargılama hakkı"ndan da faydalanır.[47] Bununla asker kökenli ailelerin gücü kırılır ve feodal aristokrasi cumhuriyet yönetiminden dışlanır. Modern tarihte orta sınıfın ilk kesin zaferi, Yunan demokrasisinin tiranlık karşısındaki zaferini hatırlatan bir

---

42 MAX WEBER: *Wirtschaft und Gesellschaft* (*Ekonomi ve Toplum*), 1922, s. 573.

43 ROBERT DAVIDSOHN: *Forschungen zur Gesch. von Florenz* (*Floransa Tarihi Üzerine Araştırma*), IV, 1908, s. 268.

44 İtalyanca. Çoğulu *Guelfi*. 12. ve 13. yüzyıllardaki Papalık-Kutsal Roma İmparatorluğu çatışmasında papayı destekleyenler. (ç.n.)

45 MAX WEBER, op. cit., s. 562.

46 İtalyanca "lider". (ç.n.)

47 Ibid., s. 565.

olaydır bu. Soylular, yaklaşık on yıl sonra iktidarı bir kez daha ele geçirmeyi başaracaklardır, ama şimdilik burjuvazinin sadece olayların gidişatına ayak uydurması yeterlidir. Çünkü bu onun fırtınalı denizden tekrar tekrar kurtulmasını sağlar. 1160'lı yılların sonunda, zenginliği ticarete dayanan aristokrasi ile toprağa dayanan aristokrasi arasında ilk ittifak çoktan filizlenmiştir ve bu, sonraki dönemlerde de Floransa'da iktidarda kalacak o plütokratik üst sınıf egemenliğine zemin hazırlar.

1200 yılı civarında gücü tamamen kendi elinde toplamış üst-orta sınıf, bunu temel olarak kıdemli loncalar[48] üzerinden kullanır. Siyasal ve idari aygıtın tüm denetimi bu kıdemli loncalardadır ve bu kurumdaki kişiler her hâlükârda şeklen lonca temsilcileri oldukları için, Floransa bir lonca kenti olarak tanımlanabilir.[49] Bu arada ticari kurumlar "siyasi loncalar"a dönüşmüştür. Gerekli vatandaşlık haklarının hepsi, artık yasal olarak tanınmış kurumlara üyeliğe dayanmaktadır. Bir mesleki kuruluşa üye olmayan hiç kimse tam nitelikli vatandaş değildir. Nüfuzlu kimseler, bir sivil meslek veya ticaretle uğraşmadıkça ya da hiç değilse bir loncanın resmî üyesi olmadıkça, kıdemli lonca makamından dışlanırlar. Ne var ki bu, her tam vatandaşın eşit haklara sahip olduğu anlamına gelmez; zira lonca yönetimi, yedi büyük loncada birleşmiş kapitalist orta sınıfın diktatörlüğü üzerine temellenmiştir. Loncalar arasındaki bu sıralamanın nasıl ortaya çıktığını bilmiyoruz. Floransa'nın iktisat tarihi belgelenmeye başlandığında, farklılaşma çoktan tamamlanmıştı.[50] Çoğu Alman kentinde olduğu gibi, ekonomik çıkar çatışmaları burada loncalar ile örgütlenmemiş kentli aristokratlar arasında değil, lonca içindeki çeşitli gruplar arasında

---

48 Metinde "Priors". İtalyanca orijinali (çoğ.) *Priori*. Orta Çağ-Rönesans Floransa'sında lonca temsilcilerinden oluşan yönetici kadro. "Kıdemliler, öncelikliler" gibi bir anlamı var. (ç.n.)

49 ALFRED DOREN: *Italienische Wirtschaftsgeschichte* (*İtalyan İktisat Tarihi*), I, 1934, s. 358.—R. DAVIDSOHN: *Gesch. von Florenz* (*Floransa Tarihi Üzerine Araştırma*), IV, 2, 1925, s. 1-2 ile karşılaştırınız.

50 ALFRED DOREN: *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. I. Die Florent. Wollentuchindustrie* (*Floransa İktisat Tarihi Çalışmaları, Cilt 1: 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıla Floransa Yünlü Kumaş Endüstrisi*), 1901, s. 399.

görülür.[51] Floransa'da aristokrasi en başından beri, kentli nüfusun alt kesimleri kadar katı biçimde örgütlenmiş olması bakımından, Kuzey'e göre avantajlıdır. Toptan ticaretin, büyük endüstri ve bankacılığın birleştiği loncaları, kaynaklarını bir havuzda toplayarak gerçek işveren ortaklıklarına dönüşür. Ama bu loncaların üstünlüğü, üst burjuvazinin, alt sınıfları baskı altında tutmak ve özellikle ücretleri düşürmek için lonca örgütlenme mekanizmasının tamamını kullanmasına olanak tanır.

14. yüzyıl, loncaları kontrol eden orta sınıf ile o loncalardan dışlanan işçiler arasındaki sınıf mücadeleleriyle doludur. Ücretli çalışan sınıf, her şeyden çok, kendi çıkarlarını korumak üzere ittifak kurmasının yasaklanması ve her türlü grev hareketinin devrimci eylem olarak nitelendirilmesiyle darbe almıştır. İşçi burada sınıflı devlete tabidir ve her türlü medeni haktan bütünüyle yoksundur. Bu devlette sermaye, Batı Avrupa tarihinin öncesi ve sonrasında hiç olmadığı kadar acımasızca ve ahlaki açıdan pek de rahatsızlık duymaksızın hüküm sürer.[52] Sınıf mücadelesinin geliştiğine dair bir farkındalık ve toplumsal bir sınıf olarak proletarya anlayışı var olmadığı, ücretli çalışanların mülksüzlüğü "peşimizi hiç bırakmayan yoksulluk" olarak tanımlandığı için durum daha da umutsuzdur. Kısmen işçi sınıfının bu şekilde bastırılmasından kaynaklanan ekonomik canlanma, 1328-1338 yıllarında doruğa ulaşır. Ardından Bardi ve Peruzzilerin iflasını ciddi bir mali kriz takip eder ve bu genel bir ekonomik durgunluğa yol açar. Görünen o ki oligarşi, onarılamaz bir prestij kaybı yaşayarak önce "Atina Dükü"nün despotizmine, sonra da Floransa'da türünün ilk örneği olan halkçı ve özünde küçük burjuva olan bir yönetime boyun eğmek zorunda kalır. Bir zamanlar Atina'da olduğu gibi, yazarlar ve şairler –Boccaccio ve Villani buna örnek gösterilebilir– yine eski yönetici sınıfının tarafını tutar, iktidardaki es-

---

51 ALFRED DOREN: *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. II. Das Florent. Zunftwesen* (*Floransa İktisat Tarihi Çalışmaları, Cilt 2: 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıla Floransa Lonca Sistemi*), 1908, s. 752.

52 ALFRED DOREN: *Die Florent. Wollentuchindustrie* (*Floransa İktisat Tarihi Çalışmaları, Cilt 1: 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıla Floransa Yünlü Kumaş Endüstrisi*), s. 458.

naf ve zanaatkârlardan bahsederken son derece küçümser bir dil kullanırlar. Bunu takip eden ve *ciompi*[53] isyanının bastırılmasına kadar uzanan kırk yıl –iki uzun plütokrasi arasındaki kısa bir ara dönem– Floransa tarihindeki tek gerçek demokratik dönemi oluşturur. Elbette bu dönemde bile otorite kazanan sadece orta sınıfın istencidir. Büyük işçi sınıf kitleleri hâlâ grev ve isyanlara başvurmak zorunda kalmaktadır. Bu devrimci hareketlerin içinde yalnızca 1378'deki *ciompi* isyanı hakkında daha kesin bilgiye sahibiyiz. Zaten içlerinde en önemlisi de budur. Artık ilk kez ekonomik demokrasinin temel koşulları yerine getirilir. Halk, lonca kıdemlilerini uzaklaştırıp küçük burjuvazi ve işçi sınıfını temsil eden üç yeni lonca oluşturur ve öncelikle vergi yükünü yeniden dağıtmaya koyulan bir halk hükümeti kurar. Esasen bir dördüncü sınıf başkaldırısı olan ve proletarya diktatörlüğü kurmaya çalışan isyan,[54] üst burjuvaziyle ittifak hâlindeki ılımlı unsurlar tarafından başlangıcından yalnız iki ay sonra bastırılır. Ama nüfusun alt sınıflarının hükümete etkin katılımını bir üç yıl daha sağlama alır. Bu dönemin tarihi, yalnızca proletaryanın çıkarlarının burjuvazininkilerle bağdaşmadığını kanıtlamakla kalmaz. İşçi sınıfının üretim yöntemlerinde devrimci bir değişimi, miadını çoktan doldurmuş lonca örgütü çerçevesinde gerçekleştirmek istemesinin ne kadar vahim bir hata olduğunu da gösterir.[55] Toptan ticaret ve büyük endüstri, loncaların ilerlemeyi engelleyen bir kurum hâline geldiğini çok daha çabuk anlayıp onlardan kurtulmaya çalışır. Ardından, sonunda tamamen serbest rekabete kurban gidene dek, loncalara gitgide daha fazla kültürel, buna karşılık daha az siyasi görev verilir.

Halk hükümetinin bastırılmasından sonraki durum, *ciompi* isyanından öncekiyle aynıydı. "Popolo grasso"[56] tekrar iktidardaydı.

---

53 Orta Çağ ve Rönesans Floransa'sında yünlü kumaş imalatında çalışan gündelikçi işçilere verilen ad. (ç.n.)

54 R. DAVIDSOHN: *Gesch. von Florenz* (*Floransa Tarihi Üzerine Araştırma*), IV, 2, s. 5.

55 GEORGES RENARD, op. cit., II, s. 132-133 ile karşılaştırınız.

56 Orta Çağ-Rönesans İtalya'sında kentin ekonomik ve siyasal yaşantısına egemen olan, sonradan zenginleşmiş tüccar ve iş insanlarının oluşturduğu grup. (ç.n.)

Tek fark, yetkiyi artık tüm sınıf değil, yalnızca birkaç zengin aile kullanıyordu ve ciddi bir meydan okuma tehlikesi yoktu. Sonraki yüzyılda ne zaman üst sınıfı ufacık bile olsa tehlikeye atan yıkıcı bir hareket ortaya çıksa, hemen sorunsuz bir şekilde bastırılır.[57] Alberti, Capponi, Uzzano, Albizzi ve takipçilerinin nispeten kısa saltanatlarından sonra Mediciler iktidarın dizginlerini ellerine alırlar. Orta sınıfın bile yalnız bir kısmı mutlak siyasi hak ve ekonomik ayrıcalıklara sahip olduğundan, bu dönemden itibaren demokrasiden bahsetmek eskisinden de imkânsızdır. Ama bu sınıf, en azından kendi zümreleri içinde, belirli bir adalet ve genel olarak itiraz edilemez yöntemlerle hüküm sürer. Medici döneminde ise zaten çok sınırlı olan bu demokrasinin bile temelleri çürütülerek tüm amacından yoksun bırakılır. Şimdi, egemen sınıfın çıkarları tehlikedeyse, anayasa değiştirilmez, resmen suistimal edilir. Seçim sandıklarında sahtecilik yapılır, yetkililere rüşvet ya da gözdağı verilir, lonca kıdemlileri kukla gibi oynatılır. Burada "demokrasi" denen şey, sade vatandaşlar olduklarını iddia ederek sahte bir cumhuriyetin kişilerüstü biçimlerinin arkasına saklanan bir aile şirketi yöneticilerinin gayriresmî diktatörlüğüdür. 1433'te rakiplerince köşeye sıkıştırılan Cosimo sürgüne gitmek zorunda kalır; Floransa tarihinde iyi bilinen bir olaydır bu. Ne var ki dönüşünü takip eden yıllarda hiçbir engelle karşılaşmaksızın tekrar iktidara gelir. Daha önce bu makama iki kez geldiği hâlde onu Gonfaloniere[58] mevkisine seçmelerine izin verir. Dolayısıyla iktidarda kaldığı süre altı ayı bulur. Perde arkasından maşaları aracılığıyla yönetir, kenti özel bir resmî unvan, rütbe ve yetke olmaksızın, tamamen gayrimeşru yöntemlerle denetler. Sonuç olarak 15. yüzyıl gibi erken bir tarihte, Floransa'da oligarşiyi –gerçeğinin sonradan, hayli sorunsuzca gelişeceği– kılık değiştirmiş bir prenslik takip eder.[59] Medicilerin rakiplerine karşı verdikleri mücadelede küçük burju-

---

57 A. DOREN: *Das Florent. Zunftwesen* (*Floransa İktisat Tarihi Çalışmaları, Cilt 2: 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıla Floransa Lonca Sistemi*), s. 726.

58 İtalyanca. Orta Çağ ve Rönesans İtalya'sında son derece prestijli bir kent yönetim üyesi. (ç.n.)

59 R. DAVIDSOHN: *Gesch. von Florenz* (*Floransa Tarihi Üzerine Araştırma*), IV, s. 6-7.

vaziyle ittifak kurmaları, bu sınıfın konumunda köklü bir değişiklik meydana getirmez. Büründüğü biçimler ne kadar ataerkil olursa olsun, Medici yönetimi özünde oligarşik yönetimin tamamından daha parti yanlısı ve keyfîdir. Devlet hâlâ yalnızca özel çıkarları temsil eder. Cosimo'nun "demokrasi"si, yalnızca başkalarının onun adına yönetmesine izin verip mümkün olduğunda taze ve genç yetenekleri kullanmasından ibarettir.[60]

Nüfusun çoğunluğuna sükûnet ve istikrar dayatılmasına karşın, 15. yüzyılın başından itibaren Floransa için yeni bir ekonomik refah dönemi başladı ve bu, Cosimo'nun yaşamı boyunca sözünü etmeye değer herhangi bir buhranla kesintiye uğramadı. Zaman zaman tek tük grevler yaşandı, ama bunlar önemsiz ve kısa süreliydi. Floransa ekonomik potansiyelinin zirvesine ulaşır. Floransa'dan Venedik'e her yıl 16.000 parça kumaş gider; Floransalı ihracatçılar bu amaçla fethedilmiş Pisa'nın limanı ile 100.000 florine satın alınmış Livorno Limanı'nı da 1421'den itibaren kullanırlar. Floransa'nın bu zafere çok sevinmesi ve çeşitli satın almalardan kâr sağlamış yönetici sınıfın, eski Atina'daki orta sınıf gibi, güç ve zenginliğini göstermek istemesi anlaşılabilir. 1425'ten itibaren Ghiberti, Vaftizhane'nin görkemli Doğu portali üzerinde çalışır. Livorno Limanı'nın satın alındığı yıl, Brunelleschi Katedral'in üstüne bir kubbe inşa etme projesini gerçekleştirmekle görevlendirilir. Buradaki fikir, Floransa'yı ikinci bir Atina yapmaktır. Floransalı tüccarlar kendilerine fazla güvenerek küstahlaşırlar. Yabancı ülkelere karşı bağımsızlık kazanıp özerklik elde etmek, yani artan üretime karşılık iç tüketimi arttırmak istemektedirler.[61]

Kapitalizmin özgün yapısı, 13. ve 14. yüzyıllarda İtalya'da bazı temel değişikliklere uğramıştı. Kâr peşinde koşmaya yönelik ilkel çabanın yerine şahsi menfaat, hesaplama ve planlama fikri öne çıktı ve baştan beri kâr ekonomisinin az çok baskın bir özelliği olan rasyonalizm artık mutlak bir hâl aldı. Öncülerin girişimci ruhu romantik, maceracı ve yasa dışı mizacını yitirdi. Fatih, işi-

60 GEORGES RENARD, op. cit., II, s. 132-133 ile karşılaştırınız.

61 A. DOREN: *Die Florent. Wollentuchindustrie* (*Floransa İktisat Tarihi Çalışmaları, Cilt 1: 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıla Floransa Yünlü Kumaş Endüstrisi*), s. 413.

ni büyük bir ihtiyatla yöneten bir idareci ve muhasebeci, dikkatle hesaplamalar yapan bir tüccar oldu. Rönesans'ın ekonomik yaşamında yeni olan şey, şahsi menfaat ilkesi ya da daha iyi ve uygun bir yöntem keşfedilir keşfedilmez geleneksel üretim yöntemlerinden vazgeçmeye hazır olma değil, geleneğin rasyonellik uğruna feda edilmesindeki tutarlılık ve ekonomik hayatın tüm kaynaklarının pratik kullanıma sunulup muhasebe defterindeki kalemlerden birine dönüştürülürkenki acımasızlıktı. Bu mutlak rasyonelleşme öncelikle, emtia akışındaki artıştan kaynaklanan sorunların çözümünü mümkün kıldı. Üretim miktarının artması, mevcut iş gücünün daha yoğun biçimde sömürülmesini, yenilikçi bir iş bölümünü ve üretim yöntemlerinin kademeli olarak makineleştirilmesini gerektiriyordu, ki bununla yalnız makinelerin devreye sokulması değil, insan emeğinin yabancılaştırılması, işçinin yalnızca elde edilen ürün açısından değerlendirilmesi de anlaşılmalıdır. Hiçbir şey bu yeni çağın ekonomi felsefesini, insanı başarısına ve ürünü para cinsinden ederine –ücrete– göre değerlendiren, başka bir deyişle işçiyi karmaşık bir yatırım ve finansal kazanç, kâr ve zarar riskleri, servet ve yükümlülükler sisteminin bir halkasına dönüştüren bu materyalist yaklaşımdan daha ikna edici bir şekilde yansıtamaz. Bununla birlikte çağın rasyonalizmi, her şeyden çok, daha önceki kent ekonomisinin özünde zanaatkâr yapısının artık az çok tamamen ticarileşmesinde kendini gösterir. Üstelik bu ticarileşme, yalnızca iş insanının faaliyetindeki kol gücü unsurunun yavaş yavaş azalırken hesaplama ve spekülasyon unsurlarının üstün gelmesinde değil,[62] iş insanının yeni değerler yaratmak için mutlaka yeni mallar üretmesi gerekmediği ilkesinin tanınmasında da söz konusudur. Yeni iktisat felsefesinin öne çıkan özelliği, piyasa fiyatının hayalî ve değişken doğası, anlık koşullara bağımlılığı, bir metanın değerinin hiçbir şekilde sabit olmadığı, aksine sürekli dalgalandığı ve standartlarının tüccarın dürüstlük ya da art niyetine değil, nesnel ekonomik

62 WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus* (*Modern Kapitalizm*), I, 1902, s. 174 ff.—GEORG VON BELOW: "Die Entstehung des mod. Kapitalismus ("Modern Kapitalizmin Doğuşu")," *Hist. Zeitschr*., 1903, vol. 91, s. 453-454.

koşullara bağlı olduğu gerçeğini kabul ederken sergilediği anlayıştır. "Adil fiyat" kavramının ve faizle ilgili vicdani tereddütlerin gösterdiği üzere, Orta Çağ'da değer, metanın doğasında mevcut ve kesinlikle değişmez olan somut bir nitelikti. Değerin gerçek kıstası, göreliliği ve ahlaki açıdan kayıtsız yapısı ancak ekonomik faaliyet ticarileştirilince keşfedildi.

Rönesans'ın kapitalist ruhu, kâr güdüsü ile sözde "orta sınıf erdemleri", para hırsı ve çalışkanlık, tutumluluk ve saygınlıktan oluşur.[63] Ama bu yeni ahlak bile, genel rasyonelleşme sürecinin başka bir ifadesidir. Dıştan bakıldığında yalnız prestijiyle ilgileniyor gözükse bile, rasyonel fayda ilkelerini takip etmesi, saygınlık denince ticari güvenilirliği ve kusursuz bir itibarı anlaması, lügatinde sadakatin ödeme gücü anlamına gelmesi burjuvazinin ayırt edici özellikleridir. Rasyonel davranış ilkeleri, Quattrocento'nun ikinci yarısına kadar *rentier*[64] idealine boyun eğmez. Burjuvazinin yaşamı ancak o zaman feodal nitelikler kazanır. Bu gelişim üç aşamada gerçekleşir. "Kapitalizmin kahramanlık çağı"nda iş insanı, her şeyden önce, acımasız bir fatih, Orta Çağ ekonomisinin görece güvenliğini aşmış, bağımsız ve cesur maceracı kılığında görünür. Orta sınıf hâlâ elinde gerçek silahlar, saldırgan aristokrasiyle, rakip şehir toplulukları ve hiç de misafirperver olmayan limanlarla savaşmaktadır. Bu çatışmalar kısmen durma noktasına geldiğinde ve daha güvenli bir emtia akışı, üretimde daha sistemli ve yoğun bir gelişime olanak tanıyıp bunu gerektirdiğinde, burjuva mizacındaki romantik özellikler yavaş yavaş kaybolur. Burjuvazi, tüm varlığını mantıklı ve yöntemli bir plana tabi kılar. Ne var ki ekonomik olarak kendini güvende hisseder hissetmez, orta sınıf ahlakının disiplini gevşer ve burjuvazi giderek artan bir memnuniyetle boş zaman faaliyetleri ve güzel bir hayat sürme ideallerine yenik düşer. Tam da dünyaya artık finansal çerçeveden bakan prenslerin sağlam, güvenilir ve ödeme gücüne sahip tüccarın iş ilkelerine uyum sağlamaya başladıkları sırada, akıl dışı bir yaşam

---

63 WERNER SOMBART: *Der Bourgeois* (*Burjuvazi*), 1913.
64 Fransızca. "Rantiye sınıfı." (ç.n.)

tarzına yönelir.[65] Böylece saray çevresi ve orta sınıf toplumu ortada buluşur. Prensler gitgide daha ilerici davranarak kültürel açıdan en az yeni zengin orta sınıf kadar gelişmiş olduklarını kanıtlarlar. Öte yandan orta sınıf giderek muhafazakârlaşıp Orta Çağ'ın şövalyelere özgü ve saraylı Gotik ve manevi ideallerine ya da daha doğrusu, orta sınıf sanatından hiçbir zaman tam olarak kaybolmamış ve şimdi tekrar ön plana çıkan bu ideallere dönüş yapmış bir sanatı tercih eder.

Giotto, İtalya'da natüralizmin ilk ustasıdır. Villani, Boccaccio ve hatta Vasari gibi eski yazarlar, Giotto'nun doğaya sadakatiyle çağdaşları üzerinde bıraktığı karşı konulmaz etkiyi haklı olarak vurgularlar. Nitekim üslubunu, Giotto sahneye çıktığında hâlâ yaygın olarak görülen Bizans sanatının katılık ve yapaylığıyla karşılaştırmaları boşuna değildir. Giotto'nun üslubunun açıklık ve sadeliğini, mantığını ve kesinliğini sonraki, daha üstünkörü bir natüralizm türüyle karşılaştırmaya alıştık. Dolayısıyla sanatının, dünyanın doğrudan temsilinde ne kadar muazzam bir ilerleme anlamına geldiğini, Giotto'nun o zamana kadar resimde başarılamamış bu şeyi resimsel olarak açıklığa kavuşturup aktarma konusunda ne kadar becerikli olduğunu gözden kaçırıyoruz. Böylece Giotto bizim için, Klasik formun katı ve yüce kurallarını temel almış büyük ilkelerini savunan bir sanatçıya dönüşüyor. Oysa Giotto, aslında gösterişsiz, ağırbaşlı ve anlaşılır bir orta sınıf sanatının ustasıdır. Bu sanatın Klasik niteliği, gerçeklikten soyutlanmış bir idealizmden değil, deneyimin düzenlenip sentezlenmesinden, gerçekliğin rasyonelleştirilerek basitleştirilmesinden türemiştir. Klasik biçimcilikten ilham aldığı yaftası Giotto'nun üstüne yapışıp kaldı. Oysa Giotto iyi bir hikâye anlatıcısından başka bir şey olmak istemiyordu. Katı biçimciliğinin natüralizm karşıtı bir mesafe koyma olarak değil, dramatik etki elde etme çabası olarak kabul edilmesi gereken Giotto, kendini kısa, öz ve anlaşılır biçimde ifade etti. Onun sanat anlayışının kökleri, her ne kadar hâlihazırda sağlam kapita-

---

65 JAKOB BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance* (*Rönesans Kültürü*), 1908, 10. baskı, I, s. 26, 51 ile karşılaştırınız.

list temellere oturmuş bir dünya olsa da, hâlâ nispeten gösterişsiz bir orta sınıf dünyasına dayanır. Faaliyeti, siyasi loncaların oluşumu ile Bardi ve Peruzzi'nin iflası arasındaki ekonomik refah dönemine, Orta Çağ Floransa'sının en güzel yapılarının, Santa Maria Novella ve Santa Croce kiliselerinin, Palazzo Vecchio'nun, Katedral ile Campanile'nin yaratıldığı orta sınıf kültürünün ilk büyük dönemine denk düşer. Giotto'nun sanatı, eserlerini sipariş edenlerin, zengin ve otorite sahibi olmak isteyen, ama dış görünüşe ve bol keseden harcamaya çok da önem vermeyen adamların mizacı gibi ağırbaşlı ve nesneldir. Onun ardından Floransa sanatının üslubu gitgide –kelimenin modern anlamıyla– daha doğal, yani daha bilimsel hâle geldi. Ama hiçbir Rönesans sanatçısı gerçekliğin tanımı söz konusu olduğunda sade, doğrudan ve samimi olmak için hiç onun kadar dürüst bir çaba göstermedi.

Trecento'nun tamamına Giotto'nun bu natüralist üslubu hâkimdir. Tek tük hâlâ eski tarzların, Giotto öncesi geleneğin basmakalıp formlarından kaçınmadaki başarısızlıkların izleri olduğu doğrudur. Erken Orta Çağ'ın hiyerarşik tarzına sımsıkı tutunmuş geciktirici, hatta tutucu eğilimler vardır, ama artık natüralizm ağır basar. Giotto'nun yenilikçi üslubu ilk önemli dönüşümünü Siena'da geçirir. Buradan en çok Simone Martini ve onun Avignon'daki papalık sarayı freskleri aracılığıyla Kuzey'e ve Batı'ya nüfuz eder.[65a] Bir süreliğine Siena bu ilerlemede başı çekerken, Floransa'nın arka planda kalması gerekir. Giotto 1337 yılında ölür; 1339'da büyük iflaslardan kaynaklanan bir ekonomik kriz başlar; 1342-1343 yıllarına Atina Dükü despotizminin kısır dönemi hâkimdir; 1346'da ciddi bir ayaklanma meydana gelir; 1348, Floransa'yı diğer her yerden daha şiddetli vuran büyük vebanın olduğu yıldır; veba ile *ciompi* isyanı arasındaki yıllar huzursuzluk, kargaşa ve başkaldırıyla doludur: Plastik sanatlar için verimsiz bir dönemdir. Alt-orta sınıf nüfuzunun daha güçlü olduğu ve hem toplumsal hem dinî geleneklerin daha derinlere kök saldığı Siena'da, entelektüel gelişim buna-

---

65a MAX DVORÁK: "Die Illuminatoren des Johann Neumarkt (Johann Neumarkt'ın Minyatürcüleri)," *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerhoechsten Kaiserhauses*, 1901, XXII, s. 115 ff.

lım ve felaketlerden daha az örselenerek yoluna devam eder. Dinî duygu, tam da hâlâ son derece canlı olduğu için, daha güncel ve geliştirilebilir formlara bürünebilir. Giotto'dan sonraki en önemli ilerleme, natüralist anlayışta ve göz yanılsamasına dayalı şehir panoramasının yaratıcısı, Sienalı sanatçı Ambrogio Lorenzetti tarafından gerçekleştirilir. Giotto'nun homojen ve süreklilik gösteren, ama derinliğin hiçbir zaman fon olmaktan öteye geçmediği mekân anlayışının aksine, buradaki örnek, Siena resminde sadece yayıldığı alan ve mekânıyla değil, parçaların uzamsal bütünle olan doğal bağlantısıyla da bir manzara oluşturarak kendinden önceki benzer tüm çabaları gölgede bırakır. Siena temsili o kadar gerçekçidir ki, ressamın kentin hangi bölümünü ana konu olarak resmettiği bugün de anlaşılabilir. İzleyici *nobili*'nin[66] sarayları ile orta sınıf evlerinin, atölye ve ticarethanelerin yanında kıvrıla kıvrıla giden ara sokaklardan tepelere çıktığını hayal edebilir.

Floransa'da durum başta Siena'dakinden hem daha yavaş hem daha az homojen şekilde gelişir.[67] Çoğunlukla natüralist yöntemlere bağlı kalındığı doğrudur, ama her zaman Lorenzetti tipi manzara resmi doğrultusunda ilerlemez. Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi ve Spinello Aretino, Lorenzetti gibi basit hikâye anlatıcılarıdır. Sanatlarındaki deneysel eğilim Giotto geleneğiyle uyumludur ve her şeyden önce mekânsal derinlik yanılsaması elde etmeye çalışırlar. Ne var ki Floransa'da bu doğrultunun yanında, Lorenzetti'nin sanatının samimiyetini ve kendiliğindenliğini değil, katı simetriyle, ardışıklık ve yığma ilkeleriyle Orta Çağ'ın ağırbaşlı hiyerarşik üslubunu takip eden Andrea Orcagna, Nardo di Cione ve öğrencilerinin olduğu bir başka önemli eğilim daha vardır. Bütün bunların yalnızca natüralizm karşıtı bir tepkinin kanıtı olduğu savı[68] haklı olarak tartışıldı ve resimdeki natüralizmin uzamsal derinlik yanılsaması ve geometrik açıdan kesin formların çözülmesiyle sınırlı olmadığına dikkat çekildi. Ama Berenson'ın tam da Orcagna ile bağlantılı olarak övdüğü bu "dokunma duyusuyla ilgili de-

---

66 İtalyanca. "Soylular." (ç.n.)

67 GEORG GOMBOSI: *Spinello Aretino*, 1926, s. 7-11 ile karşılaştırınız.

68 Ibid., s. 12-14.

ğerler" de aynı ölçüde natüralizmin başarısıdır.[69] Figürlerine verdiği plastik hacim ve heykelsi ağırlıkla Orcagna, tarihsel olarak, temsilin kapladığı uzama derinlik ve genişlik veren Lorenzetti veya Taddeo Gaddi kadar yenilikçi bir doğrultuyu temsil eder. Burada ele aldığımız şeyin kasıtlı bir arkaik eğilim olup Dominiken etkisinden kaynaklandığına yönelik varsayımın ne denli asılsız olduğunun en iyi örneği Santa Maria Novella Manastırı'nın İspanyol Şapeli'ndeki fresklerdir. Şapel, her ne kadar Dominiken tarikatının yüceltilmesine adanmış olsa da, çağın en yenilikçi sanatsal eserleri arasındadır.

15. yüzyılda Siena, sanat tarihindeki öncü konumunu kaybeder. Ekonomik gücünün zirvesindeki Floransa artık yeniden ön plana çıkar. Bulunduğu konum, belki büyük ustalarının varlığını ve mizacını doğrudan açıklamaz, ama aralıksız sipariş akışı ile Floransalı ustaların girdiği rekabetçi ortama açıklık getirir. Kendisi de sıra dışı bir ilerleme kaydeden Venedik'in yanı sıra şimdi Floransa da, İtalya'da, sanat dünyasında Batı Avrupa'dan ve Orta Çağ saray üslubundan az çok bağımsız herhangi türden önemli ve yenilikçi bir hareketin gerçekleştiği tek yer olmuştur. Floransa'da orta sınıfa başlangıçta yalnızca, Fransa'dan ithal edilip Kuzey İtalya'daki saraylarca benimsenen sınırlı bir şövalye sanatı anlayışı hâkimdir. Bu bölge coğrafi olarak Batı'ya daha yakındır ve bir dereceye kadar Fransızca konuşulan bölgeyle doğrudan temas hâlindedir. 13. yüzyılın ikinci yarısında, Fransızca şövalye romanları burada dolaşımdadır. Avrupa'nın diğer ülkelerinde olduğu gibi sadece ana dile çevrilmek ve taklit edilmekle kalmaz, özgün dilde de geliştirilir. Epik şiirler, tıpkı *troubadour*'ların[70] kendi dillerinde kaleme aldıkları lirik şiirler gibi Fransızca yazılır.[71] Orta İtalya'nın büyük ticaret kentlerinin Kuzey ve Batı'dan hiç de kopuk olmadığı, Fran-

---

69 BERNARD BERENSON: *The Italian Painters of the Renaissance* (*Rönesans'ın İtalyan Ressamları*), 1930, s. 76—ROBERTO SALVINI: "Zur florent. Malerei des Trecento ("Trecento Floransa Resmi")," *Kritische. Berichte zur kunstgeschichtl. Literatur*, VI, 1937 ile karşılaştırınız.

70 Yüksek Orta Çağ'da eski Provençau dilinde şiir yazıp seslendiren şair. (ç.n.)

71 ADOLFO GASPARY: *Storia della letteratura ital.* (*İtalyan Edebiyat Tarihi*), I, 1887, s. 97.

sa ve Flandra ile ticari ilişkilerini sürdüren tüccarlarının şövalye kültürü unsurlarını Toskana'ya taşıdıkları, ama burada kimsenin yerel bir şövalye epiğiyle ya da görkemli, romantik, saraylı ve şövalyeliğe özgü bir tarzda resim yapmakla ilgilenmediği doğrudur. Po Vadisi'ndeki prens saraylarında; hanedan ve despotların Fransız modeline son derece sadık bir saltanat sürdükleri Milano, Verona, Padova, Ravenna ve diğer birçok küçük kentte, Fransız şövalye romanları yalnız azalmayan bir coşkuyla okunmakla, kopyalanıp taklit edilmekle kalmaz, aynı zamanda orijinallerin tarzında resmedilir.[72] Bu sarayların resim faaliyeti sadece minyatürlü el yazması üretimiyle de sınırlı değildir. Şövalye romanları ve saray hayatına ilişkin konulardan türetilmiş temsillerin yanı sıra savaş ve turnuvaları, av sahneleri ve süvari alaylarını, oyun ve dans sahnelerini, mitoloji ve İncil'den hikâyeler ile tarihî olayları, antik ve çağdaş kahramanların portrelerini, ana erdemlerin alegorileri ile özgür sanatları gösteren, ama en çok da tüm olası biçim ve çeşitleriyle aşk konulu duvar dekorasyonuna kadar uzanır. Bu resimler çoğunlukla, muhtemelen kökenlerini borçlu oldukları tür olan goblen tarzına sadık kalır. Modelleri gibi, betimlenen toplumun törensel davranışları ve kılık kıyafetin ihtişamı aracılığıyla genelde göz kamaştırıcı ve neşeli bir izlenim uyandırmaya çalışırlar. Figürler geleneksel pozlarda temsil edilir, ama nispeten iyi gözlemlenip bariz bir rahatlıkla çizilmişlerdir ki, bu tarz resmin kökleri esasen Geç Orta Çağ orta sınıf sanatının da geldiği Gotik natüralizmde olduğundan daha anlaşılırdır. Rönesans natüralizminin, yeşillik arka planları, iyi gözlemlenip boyanmış bitki ve hayvanlarıyla bu duvar resimlerine ne kadar borçlu olduğunu anlamak için Pisanello'yu akla getirmek yeterlidir. İtalya'da bu dekoratif resmin günümüze ulaşan en eski kalıntıları muhtemelen 15. yüzyıl başından daha gerilere gitmez, ama 14. yüzyıldan kalma daha eski örnekler de özünde pek farklı olmayacaktır. Günümüze ulaşanlar Piemonte ve Lombardiya'da, en önemli örnekler ise Saluzzo'daki La Manta Kalesi'nde ve Milano'daki Palazzo Borromeo'da-

72 WERNER WEISBACH: *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance* (*Francesco Pesellino ve Rönesans Romantizmi*), 1901, s. 13.

dır. Ama o dönemki kayıtlardan, Kuzey İtalya'daki, özellikle Verona'daki Cangrande Kalesi ve Padova'daki Carrara Kalesi gibi diğer birçok prenslik merkezinin de zengin ve titizlikle icra edilmiş duvar süslemelerine sahip olduğunu biliyoruz.[73]

Saray sanatının aksine, Trecento'da cumhuriyetle yönetilen kentler esasen dinî bir yapıya sahiptir. Bu ruh hâli ve üslup 15. yüzyıla kadar değişmez. Ancak o tarihten sonra kentler, sanata yönelik yeni özel taleplere ve çağa hâkim genel rasyonelleşmeye uygun seküler bir kişilik kazanır. Bununla birlikte öyküleyici resim ve portre gibi yalnızca yeni seküler janrlar ortaya çıkmakla kalmaz, özellikle dinî temalı resimler de seküler motiflerle dolar. Yine de orta sınıf sanatı, saray sanatından ziyade, Kilise ve dinle daha fazla ortak noktaya sahiptir. Orta sınıf da, hiç değilse bu açıdan, prens konutlarının saray maiyetinden daha muhafazakâr olmayı sürdürür. Ne var ki yüzyıl ortalarından itibaren, kentli orta sınıf sanatında, bilhassa Floransa sanatında saraya ve şövalyeliğe özgü nitelikler de belirginleşir. Ozanlarla yabancı ülkelere yayılan şövalye romanları, toplumun alt katmanlarına nüfuz edip herkesçe anlaşılabilir formlarıyla Toskana kentlerine bile ulaşır. Ama bunu yaparken özgün idealist yapısını kaybederek salt eğlencelik okumaya dönüşürler.[74] Yerel ressamların romantik konulara ilgi duymalarını sağlayan, her şeyden önce bu edebiyattır. Bununla birlikte Kuzey İtalya'daki anavatanları Floransa'nın saray sanatı beğenisini yayan Gentile da Fabriano ve Domenico Veneziano gibi sanatçıların doğrudan etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır. Son olarak, güç ve zenginlik elde eden orta sınıftan seçkinler, saraylı adetleri benimseyerek romantik şövalyelik temalarını yalnızca egzotik bulmaya değil, taklit edilmeye değer bir şey olarak da görmeye başlar.

Gelgelelim Quattrocento'nun başında, sanatta saray üslubuna doğru bu yeniden dönüşe dair nispeten çok az kanıt mevcuttur.

---

73 JULIUS V. SCHLOSSER: "Ein veronesisches Bilderbuch und die hoefische Kunst des XIV. Jahrhunderts ("14. Yüzyıl Verona'sından Bir Resimli Kitap ve Saray Sanatı")," *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses*, 1895, vol. XVI, s. 173 ff.

74 A. GASPARY, op. cit., I, s. 108-109.

Yüzyılın ilk kuşağından ustalar, özellikle Masaccio ve Donatello, incelikli saray üslubu ile Trecento resminin zarif ve genellikle eğlenceli formlarından ziyade, yoğunlaşmış uzamsal formu ve heykelsi figür çizimlerinin Giotto'nun ağırbaşlı sanatına daha yakın dururlar. Büyük ekonomik kriz, veba ve *ciompi* isyanının indirdiği darbelerden sonra, bu nesil adeta sıfırdan başlamak zorunda kalır. Orta sınıf, hem adabımuaşeret hem de beğenileri açısından artık eskisinden daha sade, daha ciddi ve daha tutucu görünür. Şimdi Floransa'da hayata karşı romantik olmayan, nesnel ve gerçekçi bir tutum; yeni, taze ve sağlam bir natüralizmle yeniden hüküm sürmektedir. Saraylı ve aristokratik sanat anlayışı bunun karşısında sadece orta sınıf yeniden güçlendiği ölçüde, yavaş yavaş başarılı olur. Masaccio ile genç Donatello'nun sanatı, tümüyle iyimser ve zaferden emin olsa da, hâlâ yaşam savaşı veren bir toplumun, kapitalizmin gelişmesinde yeni bir kahramanlık döneminin, yeni bir fetih çağının sanatıdır. Bu yılların politik kararlarında görülen kendinden emin, ama her zaman büsbütün güvende olmayan iktidar hissi, sanatın heybetli realizmine de yansır. Trecento resminin kayıtsız duygusallığı, formların oyunbaz coşkusu, kaligrafik çizgisel üslubu kaybolur. Figürler yine daha somut, daha ağır, daha hareketsiz olur, ayakları üstünde daha sağlam dururlar. Uzamda daha serbest ve doğal hareket ederler. Güç, enerji, ağırbaşlılık ve ağırlık yansıtırlar. Narin olmaktan çok derli toplu, zarif olmaktan çok kaba sabadırlar. Bu sanat temel olarak Gotik olmayan bir hissiyat yaratır. Yani metafizik ve sembolik, romantik ve resmî değildir. Yeni sanatın biricik değilse de, baskın eğilimi budur. Quattrocento'nun sanatsal kültürü zaten o kadar karmaşıktır, bu kültürün içinde kalıtsal ve eğitsel açıdan birbirinden farklı o kadar çok toplumsal tabaka vardır ki, doğası itibarıyla tamamen homojen ve genelgeçer bir kavram oluşturmak imkânsızdır. Masaccio ve Donatello'nun "Rönesansvari" ve Klasik heykelsi üsluplarının yanı sıra, Gotik sanata özgü ruhani ve dekoratif gelenek yalnızca Fra Angelico ve Lorenzo Monaco'nun sanatlarında değil, Andrea del Castagno ve Paolo Uccello gibi yenilikçi sanatçıların eserlerinde de hâlâ bütünüyle canlıdır. Rönesans toplumu

gibi ekonomik açıdan çok farklılaşmış ve kültürel olarak karmaşık bir toplumda, başlangıçta ürünlerin hedef aldığı sınıf siyasal ve ekonomik gücünü kaybedip kültür hamisi olarak yerini başka bir sınıfa bıraksa ya da kendi entelektüel bakış açısını değiştirse de, üslupsal bir eğilim aniden kaybolmaz. Orta Çağ'a özgü ve tinselci üslup,[75] orta sınıfın çoğunluğuna çoktan modası geçmiş ve albenisiz görünmüş olabilir. Ama yine de hatırı sayılır bir azınlığın dinî duygularıyla son derece uyum içindeydi. Toplumun farklı sınıfları ve bu sınıflara bağlı farklı sanatçılar, farklı kuşaklardan sanat tüketici ve üreticileri; genç ve yaşlı, yenilikleri müjdeleyenler ile çağının gerisinde kalanlar gelişmiş her kültürde yan yana yaşarlar. Ama Rönesans gibi nispeten eski bir kültürde birbirinden ayrı eğilimler, diğerlerinden etkilenmemiş herhangi bir kültürel grupta artık tamamen net bir karşılık bulamaz. Çeşitli amaçlar arasındaki uzlaşmazlık, yalnızca farklı kuşakların yakınlığı, "farklı çağların eş zamanlılığı" ile açıklanamaz.[76] Çatışmalar genellikle aynı kuşak içindedir: Donatello ve Fra Angelico, Masaccio ve Domenico Veneziano birkaç yıl arayla doğmuşlardır. Buna karşılık Piero della Francesca'nın sanatsal açıdan çok yakın olduğu Masaccio ile arasında yarım nesil vardır. Uzlaşmazlıklar, tek tek sanatçıların zihinlerinde bile mevcuttur. Fra Angelico gibi bir sanatçıda dinî ve seküler, Gotik ve Rönesans unsurları rasyonalizm ve romantizm kadar ayrışmaz biçimde kaynaşmıştır. Castagno, Uccello, Pesellino ve Gozzoli'de aynı durum orta sınıf ve saray unsurları açısından görülebilir. Gotik dönemden kopanları, orta sınıf romantizminin –ki o da birçok bakımdan Gotik ile bağlantılıdır– öncülerinden ayıran sınır şüphesiz değişkendir.

Tüm yüzyılın temel sanatsal eğilimini oluşturan natüralizm, toplumsal gelişmelere göre sürekli olarak yön değiştirir. Gotik karşıtı sadeliği ve mekânsal ilişkiler ile oranların belirginleştirilmesi-

---

75 Tinselcilik, bütün gerçekliğin özünün ruh olduğunu, her gerçek olanın manevi olduğunu ve maddi olanın yalnızca manevi gerçekliğin bir görünüşü ya da sadece bir tasarım olduğunu ileri süren fizikötesi öğreti, spiritüalizm. (ç.n.)

76 WILHELM PINDER: *Das Problem der Generation* (*Kuşak Sorunu*), 1926, s. 12 passim.

ne yaptığı vurguyla Masaccio'nun anıtsal natüralizmi, Gozzoli'nin sanatındaki janr özelliklerinin zenginliği ve Botticelli'nin psikolojik duyarlılığı, kanaatkâr koşullardan gerçek bir para aristokrasisi seviyesine yükselirken orta sınıfın tarihsel gelişimindeki üç farklı aşamayı temsil eder. Masaccio'nun Brancacci Şapeli'nde yer alan "*Dine Yeni Girenleri Vaftiz Eden Aziz Petrus*"undaki "üşüyen adam" gibi, gerçek hayattan alınmış, doğrudan gözleme dayalı bir motif, Quattrocento'nun başında hâlâ nadir rastlanan bir örnektir, ama yüzyılın ortalarına doğru hayli normaldir. Bireysel bir durumun, karakteristik ve sıradan olanın verdiği haz, artık ilk kez ön plana çıkar. Şimdi, daha önce sanat tarihine yabancı "*petits faits vrais*"den[77] oluşmuş bir dünya resmi fikri doğar. Yeni natüralist sanatın konuları, orta sınıfın gündelik yaşamından sahneler, sokak sahneleri ve iç mekânlar, odalarında yatan insanlar ve nişanlı çiftler, toplumsal sahneler olarak Meryem'in Doğumu ve Ziyaret, orta sınıfa ait ev ortamında Hieronymus ve kalabalık kentlerin koşuşturmacası içinde azizlerin yaşamlarıdır. Ne var ki sanatçıların "azizler de en nihayetinde insandır" demeye çalıştıklarını ve orta sınıf yaşantısı konularına düşkünlüğün sınıf bilincine sahip bir alçak gönüllülüğün göstergesi olduğunu varsaymak yanlış olur. Aksine sanatçılar, bu gündelik hayatın bütün ayrıntılarını ortaya çıkardıkları için hâllerinden memnun olup kendileriyle gurur duyarlar. Bununla birlikte artık sanatla ilgilenen kişiler olarak öne çıkan zengin orta sınıf üyeleri, kendi önemlerinin tamamıyla farkında olsalar da, olduklarından daha önemli görünmek istemezler. Yüzyılın ikinci yarısında değişim emareleri görünmeye başlar. Piero della Francesca daha şimdiden ağırbaşlı pozlar konusunda belli bir beğeniye sahiptir ve törensel formlara düşkünlük gösterir. Elbette, daha çok soylu hamiler için çalıştığı ve saray geleneklerinin doğrudan etkisi altında olduğu unutulmamalıdır. Ne var ki Floransa'da sanat, yüzyıl sonuna kadar geleneksel olmayan ve gayriresmî yapısını bir bütün olarak korur. Fakat burada da giderek daha dekoratif ve incelikli hâle gelip daha çok zarafet ve in-

---

77 Fransızca. "Hayatın ufak tefek gerçekleri." (ç.n.)

celik peşinde koşar. Her hâlükardahâlükârda, Antonio del Pollaiuolo ve Andrea del Verrocchio, Botticelli ve Ghirlandaio'nun hitap ettiği kitlenin, artık Masaccio ve genç Donatello'nun çalıştığı tutucu orta sınıfla hiçbir ortak yanı kalmamıştır.

Cosimo ve Lorenzo Medici arasındaki zıtlık, gücü kullanma ve özel hayatlarını düzenleme ilkelerindeki farklılık, nesillerini birbirinden ayıran mesafenin tipik örneğidir. Cosimo'nun hükümdarlığından sonra, yönetim biçimi görünüşte demokratik bir cumhuriyetten mutlak prensliğe dönüştü. Destekçi ve hane halkıyla birlikte "ilk vatandaş"ın prense dönüşmesi gibi, aynı şekilde Floransa'da bir zamanlar çok sade ve çalışkan orta sınıftan, çalışıp para kazanmayı küçümseyen, sadece babalarından miras kalan servetin tadını çıkarıp hayatlarını boş zaman aktivitelerine adamak isteyen bir *rentiers* sınıfı gelişti. Cosimo hâlâ tam bir iş insanıydı. Sanatı ve felsefeyi sevdiği, kendine güzel ev ve villalar yaptırdığı, çevresine sanatçı ve akademisyenleri topladığı ve gerektiğinde halka açık şatafatlı bir gösteri düzenleyebileceği doğrudur. Ama hayatının asıl merkezi banka ve iş yeriydi. Lorenzo ise artık büyükbabasının ve büyük büyükbabalarının işlerine ilgi duymaz, ticaret ve bankacılığı ihmal ederek işlerin düşüşe geçmesine izin verir. Yalnız devlet işleriyle, Avrupa hanedanlarıyla olan bağlantıları, saray halkı, entelektüel lider olarak rolü, Neoplatoncu filozofları ve sanat akademisi, şiirsel deneyleri ve sanat hamiliğiyle ilgilidir artık. Dışarıdan bakıldığında her şey, orta sınıfın ataerkil formları içerisinde yürütülmeye devam eder. Lorenzo, kişiliğinin ve evinin bir kült nesnesine dönüşmesine izin vermez. Aile üyelerinin portreleri, kentin diğer seçkin vatandaşlarının portreleri gibi, hâlâ tamamen özel amaçlara hizmet eder. Bir yüzyıl sonraki Büyük Düklerin heykelleri gibi halka hitaben üretilmemişlerdir.[78]

Geç Quattrocento, "ikinci kuşağın", şımarık oğul ve zengin mirasçılar kuşağının kültürü olarak tanımlanmıştır. Bu dönem ile yüzyılın ilk yarısındaki karşıtlık o kadar olağanüstü bulundu ki,

---

78 WILHELM V. BODE: *Die Kunst der Fruehrenaissance in Italien* (*İtalya'da Erken Rönesans Sanatı*), 1923, s. 80.

kasıtlı olarak tutucu bir hareketten, bilinçli bir "Gotik yeniden yapılanması"ndan ve "karşı Rönesans"tan bahsedilebilirdi.[79] Bu anlayışın aksine, burada Gotik'e dönüş olarak tanımlanan eğilimin, Erken Rönesans'ta kalıcı bir gizli etki teşkil ettiğine ve bunun sadece bu dönemin ikinci yarısında ortaya çıkmaya başlamadığına haklı olarak işaret edilmiştir.[80] Ama Orta Çağ geleneklerinin sürüp gitmesi ve orta sınıf zihninin Gotik fikirlerle boğuşması kadar, Gotik ve romantik olmayan, saray sanatından uzak bir bakış açısının yüzyıl ortalarına dek burjuvazi beğenisine hâkim olduğu da açıkça görülebilir. Aynı şekilde tinselcilik, gelenekselcilik ve muhafazakârlığın Lorenzo dönemine kadar üstünlük kazanmadığı da ortadadır. Bununla birlikte orta sınıfın dinamik ve diyalektik düşünce yapısını aniden ve her yönüyle durgunlaştıracak bir gelişimin var olduğu düşünülmemelidir. Quattrocento'nun ikinci yarısındaki muhafazakâr, tinselci, saray ve şövalye yaşantısına özgü eğilimlerin hâkimiyeti en az yüzyılın ilk yarısındaki yenilikçi, liberal ve realist eğilimler kadar tartışmaya açıktır. Tıpkı ilk zamanlar toplumun ilerici kesimlerinin yanında, yeni gelişmeler üzerinde geciktirici etkiye sahip olanlar olduğu gibi, şimdi de muhafazakâr grupların yanında yenilikçi unsurlar her yere damgasını vurmaktadır.

Toplumun doymuş katmanlarının etkin bir ekonomik yaşamdan çekilmesi ve onlardan boşalan kadrolara o ana dek risk ve şans faktörlerinin söz konusu olduğu kâr ekonomisinde hiçbir rolü olmayan yeni unsurların yönelmesi ya da başka bir deyişle toplumun yoksul katmanlarının hâli vakti yerinde olanların konumuna, hâli vakti yerinde olanların da aristokrat konumuna gelmesi, kapitalist gelişmenin daimî ritminin tipik bir örneğidir.[81] Dün hâlâ iler-

---

79 RICHARD HAMANN: *Die Fruehrenaissance der ital. Mal.* (*İtalyan Resminde Erken Rönesans*), 1909, s. 2-3, 16-17.—Aynısı için bkz. *Geschichte der Kunst* (*Sanat Tarihi*), 1932, s. 417.

80 FRIEDRICH ANTAL: "Studien zur Gotik im Quattrocento ("Quattrocento'da Gotik Sanat Üzerine Çalışmalar")," *Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml.*, 1925, vol. 46, s. 18 ff.

81 HENRI PIRENNE: "Les périodes de l'histoire sociale du capitalisme ("Kapitalizmin Toplumsal Tarihinin Dönemleri")," *Bullentins de l'Académic Royale de Belgique*, 1914, s. 259-260, 290 passim ile karşılaştırınız.

lemeci kafa yapısındaki kültür savunucuları, bugün muhafazakâr hissetmekte ve düşünmektedirler. Ama kültürel yaşamı yeni bakış açılarına uyacak şekilde tamamen dönüştürmeden önce, dinamik düşünce yapısına sahip yeni bir katman, kültürel araçlara sahip olur. Bir nesil öncesine kadar hâlâ kültürel ortamın dışında duran, bir kuşak sonra ise yeni ilerici gruba yer açmak için gelişim üstünde geciktirici bir etkisi olacak bir gruptur bu. Quattrocento'nun ikinci yarısında Floransa'da modayı muhafazakâr unsurlar belirler, ama toplumsal nüfuzun bir sınıftan diğerine kayması hiç ara vermez. Hâlâ iş başında olan, sanatsal durağanlığın saraya özgü bir süslü anlatım, gelenekçilik ve "özentiliğe" dönüşmesini engelleyen kayda değer dinamik güçler vardır. Yapay inceliklere ve çoğunlukla içi boş bir zarafet eğilimine karşın, yeni natüralist çaba kendini hissettirmektedir. Dönemin sanatı ne kadar saraylı nitelikler edinirse edinsin, sanatsal açıdan ne kadar biçimci ve yapmacık olursa olsun, görünümünü gözden geçirip yenileme ihtimalini hiçbir zaman tamamen yok saymaz. Gerçeklikten keyif alan ve yeni deneyimlere açık bir sanat olmaya devam eder. Biraz müşkülpesent bir toplumun ifade aracıdır, ama asla yeni etkilere karşı değildir. Natüralizm ve geleneğin, rasyonalizm ve romantizmin bu karışımı, hem Ghirlandaio'nun orta sınıf saygınlığını hem de Desiderio'nun aristokratik inceliğini, hem Verrocchio'nun sağlam realizmini hem de Piero di Cosimo'nun şiirsel hayalperestliğini, hem Pesellino'nun neşeli cazibesini hem de Botticelli'nin kadınsı melankolisini üretir. Yüzyılın ortalarında meydana gelen üslup değişikliğinin sosyolojik ön kabulleri, kısmen sanatla ilgilenen kitlenin küçülmesinde aranmalıdır. Medici yönetimi, vergi baskısı yüzünden ekonomik yaşantıya büyük zarar verdi ve çok sayıda iş insanını Floransa'yı terk ederek işlerini başka kentlerde yürütmeye zorladı.[82] Endüstriyel gerilemenin belirtileri, işçi göçü ve üretimdeki düşüş, Cosimo hayattayken bile fark edilebilir durumdadır.[83] Zenginlik daha az elde toplanmıştır. Yüzyılın ilk yarısında giderek

---

82 A. DOREN: *Die Florent. Wollentuchkind* (*Floransa İktisat Tarihi Çalışmaları, Cilt 1: 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıla Floransa Yünlü Kumaş Endüstrisi*), s. 438.

83 Ibid., s. 428.

geniş çevrelere yayılan sanata yönelik özel ilgi, daha dar çevrelere hapsolma eğilimi göstermektedir. Siparişler çoğunlukla Mediciler ve diğer birkaç aile tarafından verilir. Bunun sonucunda da sanatsal üretim daha özel ve titiz bir karaktere bürünür.

Son iki yüzyıl boyunca, özgür İtalyan kentlerinde kilise yapıları ve dinî sanat eseri siparişleri kilise yetkilileri tarafından değil, çoğunlukla onların seküler vekil ve temsilcileri, yani bir yanda komünler,[84] büyük loncalar ve ruhani kardeşlikler,[85] diğer yanda özel hamiler, zengin ve seçkin aileler tarafından verildi.[86] Komün yapıları ve sanatsal etkinlik, 14. yüzyılda, kentsel ekonomi ilk kez filizlenirken zirveye ulaştı. Orta sınıf hırsı kendini hâlâ kolektif biçimlerde ifade ediyordu; ancak sonradan daha kişisel özellikler kazandı. Tıpkı kendilerinden önceki Yunan şehir devletleri gibi, İtalyan komünleri de paralarını bu sanatsal faaliyete harcadı. Sadece Floransa ve Siena değil, Pisa ve Lucca gibi küçük komünler de üstlerine düşen rolü oynamaya hevesliydi ve sanat hamiliğinde aşırıya kaçarak kendilerini tükettiler. Çoğu durumda, iktidara gelen yöneticiler, komünlerin sanatsal faaliyetlerini sürdürerek kaynakların harcanmasında onları geride bıraktılar. Halkın gururunu okşayıp işin sonunda onlara genellikle kentlilerin kendi ceplerinden ödemek zorunda kaldıkları sanat eserleri sunarak, kendilerinin ve yönetimlerinin en iyi reklamını yaptılar. Milano Katedrali'nin inşasında durum buydu. Oysa Pavia'daki Certosa manastır kompleksinin harcamaları Visconti ve Sforza'nın hazinesinden karşılanmıştı.[87]

Diğer ülkelerde de olduğu üzere, İtalya'da loncaların sanatsal faaliyetleri kendi mabet ve lonca salonlarının inşası ve dekorasyonuyla sınırlı değildi. Sanatsal girişimleri, bilhassa komünlerin

---

84 Orta Çağ Avrupa'sında, bir kent ya da kasaba vatandaşlarının karşılıklı savunma için aralarında anlaşmaları sonucu oluşan birlik. (ç.n.)

85 Geç Orta Çağ komünlerinde görülmeye başlanmış, belli bir tarikata bağlı olmayan tövbekâr topluluklar. (ç.n.)

86 MARTIN WACKERNAGEL: *Der Lebensraurn des Kuenstlers in der florent. Renaissance* (*Floransa Rönesansı'nda Sanatçının Yaşam Alanı*), 1938, s. 214.

87 A. DOREN: *Ital. Wirtshaftsgesch.* (*İtalya İktisat Tarihi*), I, s. 561-562.

büyük kilise yapılarına doğrudan katılımı kapsayacak şekilde genişlemişti. Bunlar, İtalya'da en başından beri loncaların üstlendiği görevlerdi ve siyasi ve ekonomik nüfuzları azaldıkça bu tür büyük girişimleri sayıca arttı. Ama çoğu durumda komünün yalnızca bilirkişisi ve denetim organı olarak hizmet verdiler, ki o zaman da genellikle özel vakıfların vekilharcı olarak çalışıyorlardı. Yine de loncalar, yürüttükleri sanatsal girişimlerin hamisi ya da manevi yaratıcısı olarak görülmemelidir. Çoğu zaman sadece yapıların inşasına ayrılmış parayla ilgileniyor ve en iyi ihtimalle bunu lonca üyelerinden alınan borçlar ya da gönüllü katkılarıyla destekliyorlardı.[88] Görevlendirildikleri işleri denetlemek için, binanın boyutuna göre dört ila on iki üyeden (*operai*) oluşan yapı heyetleri kurdular. Bu heyetler yarışma düzenler, sanatçılara sipariş verir, planları hakkında görüş bildirir, işin yürütülmesini denetler, malzeme sağlar ve ücretleri öderdi. Sanatsal ve teknik çalışma eleştirisi özel bilgi gerektiriyorsa, tavsiyesini almak üzere uzman çağırırlardı.[89] Arte della Lana, Floransa'daki Katedral ve Campanile'nin inşasını bu kaynaklarla yönetti. Calimala, Vaftizhane ve San Miniato Kilisesi'ndeki, Arte della Seta da Yetimhane binasındaki çalışmayı bu şekilde idare etti.[90] Yarışmaların genelde nasıl olduğunu en iyi Vaftizhane'nin bronz kapılarının tarihi gösterir. 1401'de Calimala, kapıların yapımı için herkese açık bir yarışma düzenledi. Sipariş için yarışanlardan son elemeye Brunelleschi, Ghiberti ve Jacopo della Quercia'nın yanı sıra altı sanatçı kaldı. Bir bronz rölyef üretmeleri için hepsine bir yıl verildi. Günümüze ulaşabilmiş eserlerin tematik benzerliğine bakılacak olursa konusu muhtemelen birebir tarif edilmişti. Deneme sürecinde sanatçıların üretim maliyetleri ve geçimi Calimala tarafından karşılandı. Sunulan örnekler hakkında nihai kararı, lonca tarafından atanan ve otuz dört tanınmış sanatçıdan oluşan bir jüri verdi.

---

88 A. DOREN: *Das Florent. Zunftwesen* (*Floransa İktisat Tarihi Çalışmaları, Cilt 2: 14. Yüzyıldan 16. Yüzyıla Floransa Lonca Sistemi*), s. 706.

89 Ibid., s. 709-710.

90 Calimala, giyim kuşam ihracatı yapan tacir ve kumaş aprecilerinin; Arte della Lana, yünlü kumaş üreticilerinin; Arte della Seta ise ipekli kumaş üreticilerinin loncası. Hepsi de büyük loncalara dâhildir. (ç.n.)

Orta sınıfın verdiği sanatsal siparişlerin çoğu öncelikle kilise ve manastırlara bağışlanan hediyelerden oluşuyordu. Ancak yüzyıl ortalarına gelindiğinde, seküler ve özel amaçlara yönelik eserler için daha fazla sipariş verilir oldu. O dönemden itibaren zengin orta sınıf vatandaşların evlerinin yanı sıra prens ve *nobili*'nin kale ve sarayları da resim ve heykellerle süslenir. Doğal olarak tüm bu sanatsal etkinlikte prestij kaygısı, diğerlerinin arasında sivrilme ve anısını yaşatma arzusu da salt estetik ihtiyaçların tatmin edilmesi kadar, hatta ondan daha büyük bir rol oynar. Bu tür çıkarların gerçekten de kilise sanatı şeklinde yapılan bağışlarda fazlasıyla etkili olduğu iyi bilinen bir gerçektir. Ama koşullar öyle değişmişti ki, en seçkin aileler, Strozzi, Quaratesi ve Rucellailer, aile şapellerinden çok, büyük bir hevesle saraylarıyla uğraşmaktadırlar. Giovanni Rucellai, belki de yeni tip seküler düşünce yapısına sahip sanat hamisinin en iyi temsilcisidir.[91] Servetini yün endüstrisinden kazanmış aristokrat bir aileden gelir ve Lorenzo Medici yönetimi sırasında iş hayatından çekilmeye başlayarak kendini yaşamın zevklerine adayan kuşaktandır. "Elli yıl boyunca" diye yazar, dönemin ünlü "Zibaldoni"sinden[92] biri olan otobiyografik notlarında, "para kazanıp harcamaktan başka bir şey yapmadım ve para harcamanın para kazanmaktan daha çok zevk verdiğini anladım." Ona en büyük tatmini verenin, hamiliğini üstlendiği dinî kurumlar olduğunu ve bunun hâlâ geçerliliğini koruduğunu söyler. Çünkü bunlar Tanrı'nın ihtişamına olduğu kadar kentin ihtişamına da katkıda bulunmakta ve haminin kendi anısını yaşatmaktadır. Ama Giovanni Rucellai artık sadece vakıfçı değil, koleksiyoncudur da. Castagno, Uccello, Domenico Veneziano, Antonio Pollaiuolo, Verrocchio, Desiderio da Settignano ve başka sanatçıların eserlerine sahiptir. Sanat erbabının vakıf kurucudan koleksiyonere evrilmesi, en iyi, Mediciler üzerinden takip edilebilir. Cosimo, hâlâ her şeyden önce San Marco, Santa Croce, San Lorenzo ve Fie-

---

91 M. WACKERNAGEL, op. cit., s. 234 ile karşılaştırınız.

92 İtalyanca. Küçük ya da orta boydaki derlemeler olan bu kitaplarda dinî, teknik ve edebi metinler belli bir sıraya tabi olmaksızın alt alta sıralanırdı. Lüks kitaplar gibi süsleme barındırmamakla birlikte yazarın karalamalarını içerebilirlerdi. (ç.n.)

sole'deki Badia kiliselerini inşa ettiren kişidir; oğlu Piero sistematik bir koleksiyoncudur; Lorenzo ise sadece bir koleksiyoncudur.

Koleksiyoner ile müşteri için çalışmayan sanatçı tarihsel olarak birbiriyle ilişkilidir. Rönesans'ta aynı anda ortaya çıkıp yan yana var olurlar. Ama değişim bir anda gerçekleşmez; uzun bir sürece yayılır. Erken Rönesans sanatı genel olarak bakıldığında hâlâ –siparişin yapısına göre değişebilir olmakla birlikte– bir zanaat havasına sahiptir. Öyle ki üretimin başlangıç noktası yaratıcı dürtü, öznel bir kendini ifade etme arzusu ve kendiliğinden oluşan ilhamda değil, çoğunlukla müşterinin belirlediği görevde aranmalıdır. Bu nedenle piyasayı henüz arz değil, talep belirler.[93] Her ürünün hâlâ tam olarak tanımlanabilir faydalı bir amacı ve pratik yaşamla somut bağlantısı vardır. Sanatçının iyi bildiği bir şapel için bir altar panosu, belli bir oda için bir dinî resim, belirli bir duvara bir aile üyesi portresi siparişi verilir. Her bir heykel daha en başından özel bir yer için planlanmış, her önemli mobilya belli bir iç mekâna göre tasarlanmıştır. Sanatsal özgürlük çağımızda, sanatçının daha önceki çağlarda boyun eğmek zorunda kaldığı, ama zaten boyun eğecek bir konumda olduğu dışarıdan bir kısıtlamada kaçınılmaz biçimde faydalı ve kullanışlı bir şeyler olduğu kanıtlanmamış bir dogma hâline gelmiştir. Nitekim sonuçlar da bu inancı haklı çıkarıyor gibi görünür. Ne var ki sanatçılar bu konudaki düşünceleri farklı şekilde etkiledi. Sanat piyasasındaki koşullar izin verir vermez, özgürlükleri üstündeki bu kısıtlamalardan kendilerini kurtarmaya çalıştılar. Salt sanat tüketicisinin yerini amatör, sanat erbabı ve koleksiyoner aldığında; bu modern sanat erbabı artık ihtiyacı olanı sipariş vermek yerine, sunulanı satın aldığında gerçekleşti bu. Onun piyasaya çıkışı, sanatın koşullarının yalnızca tüketici ve alıcı tarafından belirlendiği dönemin sonu anlamına geliyor ve bu, bağımsız sanatçı için daha önce duyulmamış yeni fırsatlar yaratıyordu.

Quattrocento, Klasik Çağ'dan bu yana kayda değer sayıda seküler sanat eserinin bize ulaştığı ilk dönemdir. Bunlar sadece, se-

---

93 M. WACKERNAGEL, ibid., s. 9-10 ile karşılaştırınız.

küler içerikli duvar ve tuval resimleri, goblenler, nakışlar, kuyumculuk işleri ve zırhlar gibi zaten iyi bilinen janrların sayısız örneği değil, yepyeni türde, özellikle de yeni üst-orta sınıfın eski şatafatlı saray üslubunun aksine rahatlık ve samimiyeti temel almış konut kültüründen eserlerdir: Zengin bezemeli lambri kaplama, resimli oyma sandıklar (*cassoni*), özenle işlenmiş karyolalar, evde kullanılacak zarif yuvarlak çerçeveli dinî resimler (*tondi*), lohusa kadınlara hediye olarak verilen figüratif süslemeli tabaklar (*dischi di parto*), diğer türlerin yanı sıra mayolika ve uygulamalı sanatlardan[94] başka birçok ürün. Tüm bu ürünlerin ayırt edici özelliği, sanat ve zanaatın, güzel sanatların ve salt dekorasyonun bir araya gelerek adeta mutlak bir homojen yapı kazanmış olmasıdır. Ancak amaçsız ve faydasız sanatın özerkliği kabul edilip el sanatlarının mekanik doğasıyla yüz yüze gelindikten sonra, hepsinde bir değişiklik meydana gelir. Ancak o zaman sanatçı ve zanaatkârın tek kişide bir arada var oluşu sona erer ve ressam, resimlerini sandık ve lambri kaplama, bayraklar ve eyer örtüleri, tabak ve testilere ilham verenden farklı bir bakış açısıyla yaratmaya koyulur. Ama öte yandan haminin isteklerinden uzaklaşıp satılabilir bir meta olarak sanat üretimine daha fazla odaklanmaya da başlar. Sanatçı açısından amatör, sanat erbabı ve koleksiyonerin ortaya çıkmasının ardında yatan ön koşul budur. Tüketici açısından ise gerekli ön koşul, faydacı olmayan ve biçimci bir sanat anlayışıdır; ne kadar primitif olsa da, bir "*l'art pour l'art*"[95] formudur. Koleksiyonerin sahneye çıkışının hemen ardından gelen ve alıcı, sanatçı ve eseri arasındaki kişilerüstü ilişkiden kaynaklanan bir olgu, güzel sanatlar ticaretidir. Sistematik koleksiyonculuğa dair tek tük örneklerin görüldüğü Quattrocento'da, üreticilerinden bağımsız bir sanat eseri ticareti neredeyse duyulmamış bir olaydır. Bu ancak, tarihî eserlere yönelik istikrarlı bir talebin oluştuğu ve dönemin ünlü ustalarının eserlerinin satın alındığı bir sonra-

94 Gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin estetik olarak göze hoş görünmek üzere tasarlanıp dekore edilmeleri. Endüstriyel tasarım, grafik tasarım, moda tasarım ve iç mekân tasarımı uygulamalı sanatlara örnektir. (ç.n.)

95 Fransızca. "Sanat, sanat içindir." (ç.n.)

ki yüzyıl görülür.[96] Adını bildiğimiz ilk güzel sanatlar simsarı, 16. yüzyılın başında sahneye çıkan Floransalı Giovanni Battista della Palla'dır. Doğduğu şehirde Fransa kralı için *objets d'art*[97] sipariş ederek satın alır. Daha şimdiden sadece sanatçılardan değil, özel koleksiyonerlerden de satın almaktadır. Kısa süre içinde bir tüccarın spekülasyon amacıyla, resimleri tekrar satıp kâr etmeyi umarak sipariş verdiği örnekler de görünür.[98]

Kent cumhuriyetlerinin varlıklı ve seçkin yurttaşları, hemşehrilerini düşünerek yaşam tarzlarına belli ölçüde bir kısıtlama getirmek zorunda olmalarına rağmen, öldükten sonra geride bırakacakları şöhretten emin olmak istediler. Kiliselere yapılan bağışlar, halkın eleştirisine meydan okumadan sonsuz şöhrete kavuşmanın en uygun yöntemiydi. Bu, Quattrocento'nun ilk yarısında bile mevcut olan dinî ve seküler sanat arasındaki uyumsuzluğa dair kısmi bir açıklama getirir. Dindarlık, kilise sanatı şeklindeki bağışların ardında yatan en önemli güdü değildi artık. Castello Quaratesi, Santa Croce Kilisesi'nin cephesini yaptırmak istemiş, ama üstüne armasını koymasına izin verilmeyince tüm projeden vazgeçmişti.[99] Mediciler bile, sanat hamiliklerine dinî bir renk katmanın akla yatkın olduğunu düşünmüşlerdi. Cosimo, sanata yaptığı özel harcamaları sergilemektense saklamaya çalıştı. Pazzi, Brancacci, Bardi, Sassetti, Tornabuoni, Strozzi ve Rucellai, şapel inşa edip dekore ederek isimlerini ölümsüzleştirdiler. Bunun için çağın en usta sanatçılarından faydalandılar. Cappella dei Pazzi, Brunelleschi tarafından inşa edildi. Brancacci, Sassetti, Tornabuoni ve Strozzi şapelleri Masaccio, Baldovinetti, Ghirlandaio ve Filippino Lippi gibi ressamlar tarafından dekore edildi. Medicilerin bu sanatseverlerin en özverili ve en zekileri olup olmadığı son derece şüphelidir. İki büyük Medici'den Cosimo daha sağlam ve dengeli bir beğeniye sahip görünür. Yoksa daha dengeli olan sadece çağı

96 Ibid., s. 291.
97 Fransızca. "Sanat eseri." (ç.n.)
98 Ibid. s. 289-290.
99 ROBERT SAITSCHICK: *Menschen und Kunst der ital. Renaiss.* (*İtalyan Rönesans Sanatı ve Halk*), 1903, s. 188.

mıydı? Cosimo de Medici; Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, Michelozzo, Fra Angelico, Luca della Robbia, Benozzo Gozzoli ve Fra Filippo Lippi'ye siparişler verdi. Aralarında en önemli olan Donatello'nun, dostu ve hamisi Roberto Martelli şüphesiz Cosimo'dan daha hevesliydi. Yoksa Cosimo gerçek değerini takdir etmiş olsaydı, Donatello neden defalarca Floransa'yı terk etsindi ki? Vespasiano Bisticci'nin anılarında "Cosimo, Donatello'nun, tüm ressam ve heykeltıraşların büyük dostuydu" dediğini okuduk, bu doğru. Ama Vespasiano Bisticci şu sözlerle devam eder: "Cosimo'ya öyle geliyordu ki, Donatello'nun yapabileceği çok az iş vardı; Donatello'nun boş oturmasına üzüldüğü için, San Lorenzo'daki sakristinin vaaz kürsüleri ile kapılarını süsleme görevini ona verdi.[100] Ama sanatın bu altın çağında neden Donatello gibi bir sanatçı işsizlik tehlikesiyle karşı karşıya olsun ki? Neden Donatello'ya sadece iyilik olsun diye sipariş verilsin?

Lorenzo'nun sanat anlayışını incelemek zor, her yönüyle incelemek ise daha da zordur. Maiyetindeki yeteneklerin yüksek standart ve çeşitliliği hep onun hesabına yazılmıştır. Desteklediği şair, filozof ve sanatçıların yansıttıkları yoğun yaşam duygusu, Lorenzo'nun kişiliğinden yayılan bir şeymiş gibi değerlendirildi. Voltaire'den bu yana onun çağı Perikles'in çağı, Augustus'un saltanatı ve insanlık tarihinin mutlu dönemlerinden biri olarak *Grand Siècle*[101] kabul edildi. Kendisi bir şair ve filozof, sanat koleksiyoneri ve dünyadaki ilk sanat akademisinin kurucusuydu. Neoplatonculuğun hayatında oynadığı rol ve bu hareketin ona ne kadar şey borçlu olduğu iyi bilinmektedir. Zamanının sanatçılarıyla dostane ilişkilerinin ayrıntılarına herkes aşinadır. Verrocchio'nun onun için antika eserler restore ettiği, Giuliano da Sangallo'nun Villa da Caiano ile San Lorenzo sakristisini inşa ettiği, Antonio Pollaiuolo'nun ondan birçok sipariş aldığı, Botticelli ve Filippino Lippi'nin yakın arkadaşları olduğu iyi bilinir. Ama bu listede olmayan tüm isimleri bir düşünün! Lorenzo, ne yalnızca Palazzo Stroz-

---

100 ALFRED v. REUMONT: *Lorenzo de' Medici*'deki alıntıdan, 1883, II, s. 121.
101 Fransızca. "Büyük Yüzyıl." (ç.n.)

zi'nin mimarı Benedetto da Maiano'nun ve hükümdarlığı sırasında Floransa'da uzun yıllar geçiren Perugino'nun hizmetlerinden ne de Donatello'dan bu yana en büyük sanatçı olan ve görünüşe göre tanınmadığı için Floransa'dan ayrılarak Milano'ya taşınmak zorunda kalan Leonardo'nun hizmetlerinden yararlandı. Belki de Leonardo'nun Neoplatoncu hareketle hiçbir alakasının olmaması,[102] Lorenzo'nun onunla neden ilgilenmediğini açıklar. Neoplatonculuk, Platoncu idealizm gibi, dünyaya karşı tamamen tefekküre dayalı bir tutumun ifadesiydi ve tek yetkili ilke olarak saf fikirleri temel almış her felsefe gibi, "bayağı gerçekliğe" ait şeylerden feragat etmeyi gerektiriyordu. Bu gerçekliğin kaderini, iktidarın gerçek sahiplerine bırakıyordu. Çünkü Ficino'nun öne sürdüğü üzere, gerçek filozof için fani gerçeklik yoktur; o, zamansız fikirlerin dünyasında yaşamaya çalışır.[103] Bu felsefenin, Lorenzo gibi, demokrasinin son kalıntılarını yok eden ve siyasi eylemciliği hiçbir şekilde onaylamayan bir adama kaçınılmaz olarak çekici geldiği açıktır.[104] Her hâlükârda, seyreltilerek bütünüyle şiirsel terimlere çevrilmesi çok kolay olan Platoncu öğreti onun beğenisine uygun olacaktır.

Lorenzo'nun sanat hamiliğinde Bertoldo ile olan ilişkisi kadar tipik bir örnek yoktur. Bu zarif, ama nispeten önemsiz heykeltıraş, o dönemki tüm sanatçıların içinde Lorenzo'ya en yakın olanıydı. Bertoldo onunla yaşar, her gün sofrasına oturur, seyahatlerinde ona eşlik ederdi. Sırdaşı, sanat danışmanı ve akademisinin yöneticisiydi. Mizah anlayışı ve ince zevkleri vardı. Yakın bir ilişkileri olmasına rağmen efendisiyle arasında her zaman saygılı bir mesafe bırakırdı. İncelmiş bir kültürün adamıydı ve hamisinin sanatla ilgili düşünce ve arzularını zekice sezebilme gibi bir yeteneği vardı. Son derece saygıdeğer biriydi, ama yine de tü-

---

102 ERNST CASSIRER: *Individualismus und Kosmos in der Philos. der Renaiss.* (*Rönesans Felsefesinde Birey ve Kozmos*), 1927, s. 177-178.

103 RICHARD HOENIGSWALD: *Denker der ital. Renaiss.* (*İtalyan Rönesans Düşünürü*), 1938, s. 25.

104 ANTHONY BLUNT: *Artistic Theory in Italy* (*İtalya'da Sanat Teorisi*), 1940, s. 21 ile karşılaştırınız.

müyle boyun eğmeye hazırdı. Kısacası ideal bir saray sanatçısıydı.[105] "Karmaşık ve tuhaf, bazen de hayli sıradan alegori ve Klasik mitler tasarlarken"[106] Bertoldo'ya işinde yardım edebilmek ve hümanist eğitimin, mitolojik hayal ve şiirsel fantezilerinin gerçekleştiğini görmek Lorenzo'ya büyük keyif vermiş olmalıdır. Bertoldo'nun üslubu; kendini asil, esnek, ama dayanıklı bronz malzemeyle kısıtlaması; küçük figürlü narin ve zarif kompozisyonlarının formu, her hâlükârda Lorenzo'nun sanat anlayışına en uygun olanıydı. Lorenzo'nun küçük el sanatlarına olan düşkünlüğü gözden kaçacak gibi değildir. Floransa heykelciliğinin büyük eserlerinden çok azı koleksiyonundaydı.[107] Koleksiyonunun çekirdeğini, beş ila altı bin kadar mücevher ve kabartmalı değerli taş oluşturuyordu.[108] Bu tür, Klasik mirasın bir parçasıydı ve onun gibiler tarafından tercih ediliyordu. Klasik bir teknik ve konuyu geliştirmesi, aslında Bertoldo'nun sanatındaki en iyi şey değildi. Lorenzo'nun hami ve koleksiyoner olarak tüm faaliyeti, büyük bir derebeyinin hobisinden ibaretti. Tıpkı koleksiyonunun pek çok açıdan bir prensin nadire kabinesinin[109] belirtilerini göstermesi gibi, genel olarak beğenisi, zarif ve pahalı olana, önemsiz ve özentili olana düşkünlüğü, küçük hükümdarların Rokoko tutkusuyla pek çok temas noktasına sahipti.

Quattrocento'da, yüzyıl sonuna kadar İtalya'nın en önemli sanat merkezi olmaya devam eden Floransa'nın yanı sıra, özellikle Ferrara, Mantova ve Urbino sarayları gibi diğer önemli merkezlerde de sanat gelişimini sürdürür. Bu kentler de 14. yüzyılın Kuzey İtalyan sarayları modelini takip eder. Şövalyeliğe özgü romantik ideallerini ve orta sınıfa özgü olmayan, son derece resmî yaşam tarzı geleneğini onlara borçludurlar. Ama kendini gelenek-

---

105 WILHELM V. BODE: *Bertoldo und Lorenzo di Medici*, 1925, s. 14.

106 WILHELM V. BODE: *Die Kunst der Fruehrenaiss.* (*İtalya'da Erken Rönesans*), s. 81.

107 JAKOB BURCKHARDT: *Beitraege zur Kunstgesch. Italiens* (*İtalya'nın Sanat Tarihine Katkıları*), 1911, 2. baskı, s. 397.

108 LOTHAR BRIEGER: *Die grossen Kunstsammler* (*Büyük Sanat Koleksiyonerleri*), 1931, s. 62.

109 Aydınlanma öncesi Avrupa'da, özel koleksiyon oluşturma ve bunu bireysel estetikle sergileme fikrini yaşama geçiren ilk serbest düzenleme mekânı. (ç.n.)

ten kurtarmış ve verimli üretimi hedefleyen rasyonalizmiyle yeni orta sınıf ruhu, saray yaşamını etkiler. Eski şövalye romanlarının hâlâ okunduğu doğrudur; fakat onlara karşı yeni, daha mesafeli ve yarı ironik bir tavır benimsenmiştir. Sadece Floransa orta sınıfından Luigi Pulci değil, Ferrara'da saraylı Boiardo da şövalye temalarını yeni bir yarı ciddi tarafsızlıkla ele alır. Kale ve saraylardaki duvar resimleri, hâlâ önceki yüzyılın tanıdık atmosferini korumaktadır. Klasik mitoloji ve tarihi temaları, erdem ve sanat alegorileri, yönetici ailenin üyeleri ve saray hayatından sahneler tercih edilmeye devam etmektedir. Ama eski romanlar neredeyse hiç kaynak kitap olarak kullanılmaz.[110] Resim, herhangi bir konunun ironik biçimde ele alınması için uygun bir araç değildir. İki önemli yerde Quattrocento'nun saray sanatından öğretici örneklere sahibiz: Ferrara, Palazzo Schifanoia'daki Francesco Cossa'nın duvar resimleri ile Mantegna'nın Mantova'daki freskleri. Ferrara'da Geç Gotik Fransız sanatıyla, Mantova'da ise dönemin İtalyan natüralizmiyle bağ daha güçlüdür. Ne var ki her iki durumda da bu örnekler ile aynı dönemin orta sınıf sanatı arasındaki farklılık, biçimsel olmaktan çok tematiktir. Cossa, özünde Pesellino'dan farklı değildir. Mantegna, Ludovico Gonzaga'nın sarayındaki hayatı, örnek vermek gerekirse Floransalı soyluların yaşamlarını tasvir etmiş Ghirlandaio'nunki kadar doğrudan bir natüralizmle betimler. İki çevrenin sanatsal beğenileri arasındaki farklar çok büyük ölçüde birbirine uyum sağlamıştır.

Saray yaşamının toplumsal işlevi, halkın iktidardaki hanedana desteğini ve bağlılığını sağlamaktır. Rönesans prensleri sadece halkı kandırmak değil, soylular üzerinde de etki bırakıp onları saraya bağlamak isterler.[111] Ama onların ne hizmetlerine ne de dostluklarına muhtaçtırlar; yararlı olması koşuluyla, kökeni ne olursa olsun herkesi kullanabilirler.[112] Sonuç olarak Rönesans'ın İtalyan sarayları, yapı itibarıyla Orta Çağ saraylarından ayrılır. Sanki ge-

---

110 J. V. SCHLOSSER, op. cit., s. 194.

111 GEORG VOIGT: *Die Wiederbelebung des classischen Altertums* (*Klasik Antikite'nin Dirilişi*), 1893, 3. baskı, I, s. 445.

112 J. BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaiss.* (*Rönesans Kültürü*), I, s. 53.

lenekselleşen tüm toplumsal niteliklere sahiplermiş gibi, sonradan görme maceraperest ve tüccarları, halktan hümanistleri ve görgüsüz sanatçıları çevrelerine kabul ederler. Saray şövalyelerinden oluşan ayrıcalıklı ahlaki topluluğun aksine, bu saraylarda görece özgür, aslen entelektüel bir *salon* yaşam türü gelişir. Bu, bir yandan –*Decamerone* ve *Paradiso degli Alberti*'de tarif edildiği gibi– orta sınıf çevrelerin estetik toplumsal kültürünün devamıdır. Öte yandan, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa'nın entelektüel yaşamında çok önemli bir rol oynayacak edebiyat *salons*'unun gelişimindeki hazırlık aşamasını temsil eder. Kadınlar en başından itibaren edebi toplumsal yaşantıya katılsalar da, Rönesans'ın saray *salons*'unun merkezinde değildirler. Sonradan, orta sınıf *salons* çağında, şövalyelik çağında olduğundan hayli farklı bir anlamda odak noktasına dönüşürler. Bu arada, kadınların kültürel önemi, Rönesans rasyonalizminin yalnızca bir başka ifadesidir. Entelektüel açıdan üstün olarak görülmeseler de, erkeklerin dengi kabul edilirler. Cortegiano'dan alıntı yapmak gerekirse, "Erkeklerin anladığı her şey kadınlar tarafından da anlaşılabilir." Ne var ki Castiglione'nin saray adamından beklediği nezaketin, şövalyelerin kadınlara tapınmasıyla artık pek ortak yanı kalmamıştır. Rönesans eril bir çağdır. Nepi'de sarayı olan Lucrezia Borgia gibi kadınlar, hatta Ferrara ve Mantova'da sarayın merkezi olan, sadece maiyetindeki şairler üzerinde ufuk açıcı bir etkiye sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda plastik sanatlar erbabı da olan Isabella d'Este bile birer istisnadır. Neredeyse her yerde sanatın önde gelen sanat hamisi ve sanatseverler erkeklerdir.

Orta Çağ şövalyeliğinin saray hayatı, yeni bir ahlak sistemi, yeni kahramanlık ve insanlık idealleri yaratmıştı. Rönesans'ın İtalyan sarayları o kadar yüksekleri hedeflemez. Toplumsal kültüre katkıları, İspanyol etkisiyle daha da geliştirilen, 16. yüzyılda Fransa'ya ulaşıp orada saray kültürünün temelini oluşturarak tüm Avrupa için model teşkil eden bir nezaket anlayışıyla sınırlıdır. Sanatsal meseleler söz konusu olduğunda, Quattrocento'nun sarayları neredeyse hiç yeni bir şey yaratmamıştır. Ortaya çıkışını bu dönemin prenslerine borçlu olan sanat, kentli orta sınıfların üret-

tiği sanattan nitelik olarak ne daha iyi ne de daha kötüdür. Sanatçı seçimi muhtemelen haminin kişisel beğeni ve eğiliminden çok, yerel koşullara bağlıdır. Bununla birlikte Rönesans'ın en acımasız despotlarından biri olan Sigismondo Malatesta'nın çağın en büyük ressamı Piero della Francesca'ya sipariş verdiğini ve sonraki neslin en önemli ressamı Mantegna'nın, büyük Lorenzo Medici için değil, çok güçlü bir prens olmayan Ludovico Gonzaga için çalıştığını belirtmekte fayda vardır. Bu, bu prenslerin yanılmaz sanat erbapları oldukları anlamına gelmez. Onlar da, orta sınıftan gelme sanatseverler kadar çok ikinci ve üçüncü sınıf şeylere sahiptiler. Daha yakından incelendiğinde, Rönesans'ta sanatın genel olarak takdir edildiği tezi, sanatsal üretiminin hep aynı yüksek kalitede olduğu iddiası kadar savunulamaz bir efsane olduğunu kanıtlar. Toplumun alt sınıfları bir yana, üst sınıflarda bile dengeli bir beğeni standardı sağlanamamıştır. Çağın baskın sanat beğenisi en iyi, zarif, ama oldukça yüzeysel bir dekorasyon ressamı olan Pinturicchio'nun dönemin en yoğun çalışan sanatçısı olmasıyla örneklendirilebilir. Ama Rönesans hakkındaki beylik açıklamalarda olduğu gibi sanata yönelik genel bir ilgiden bahsedilebilir mi? Sanata ilişkin meselelerde hem "yüksek" hem de "düşük", gerçekten eşit pay aldı mı? Floransa'da "bütün şehir" Katedral kubbesi planları konusunda gerçekten de hevesli miydi? Bir sanat eserinin hazırlanması gerçekten "tüm kentin katıldığı bir etkinlik" miydi? Bu "bütün" nüfus hangi sınıflardan oluşuyordu? Açlıktan ölmek üzere olan işçileri içeriyor muydu? Pek olası değil. Peki küçük burjuvaziyi içeriyor muydu? Olabilir. Ama her durumda, daha geniş kitlelerin sanatsal konulara olan ilgisi, salt sanatsal olmaktan ziyade, dinî ve dar görüşlü olacaktır. Unutulmamalıdır ki, o sıralarda halkla ilişkiler hâlâ büyük ölçüde sokaklarda gerçekleşiyordu. Ama şüphesiz bir şenlik alayı, bir devlet kabul töreni, bir cenaze de, Leonardo'nun halka sergilenen – bize aktarıldığına göre iki gün boyunca izdihama neden olmuş– bir taslağı kadar ilgi uyandırıyordu. Kalite ve popülerlik arasındaki uçurum kesinlikle bugünkü kadar geniş olmasa da, halkın büyük kısmı Leonardo'nun sanatı ile çağdaşlarının sanatı arasın-

daki kalite farkından haberdar değildi. Uçurum yeni yeni ortaya çıkıyordu. Bu uçurum her şeye rağmen ara sıra kapanabilirdi; sanatsal açıdan değerli olan şey henüz ayrıcalıklı kimselerin özel mülkiyetinde değildi. Rönesans sanatçılarının belli ölçüde popüler olduklarına şüphe yoktur; dolaşımda olan sanatçılarla ilgili çok sayıda hikâye ve anekdot bunun kanıtıdır. Ne var ki popüler olanlar o tür sanatçılar değil, özellikle kamu tarafından görevlendirilmiş, yarışmalara katılan, eserlerini sergileyen, loncalardan sipariş alan ve yalnızca mesleklerinin alışılmadık özellikleriyle dikkat çeken sanatçılardı.

Rönesans'ta Floransa ve Siena gibi kentlerdeki sanata yönelik nispeten yoğun talebe karşın, dinî ilahilerin popüler şiiri, "*rappresentazioni sacre*"[113] ve şövalye romanlarının yozlaştığı popüler baladlar gibi bir popüler sanattan söz etmek mümkün değildir. Şüphesiz bir köylü sanatı ile halkın tüketimine yönelik, amatörlerce icra edilen yaygın bir üretim de vardı. Ama görece ucuz olmalarına rağmen, nüfusun büyük çoğunluğunun bütçesi gerçek sanat eserlerine yetmiyordu. 1470'lerin sonlarına doğru Floransa'da 84 ağaç oyma ve kakmacılık, 54 mermer ve taş dekorasyon, 44 altın ve gümüş işçilik atölyesinin faaliyet gösterdiği tespit edilmiştir.[114] Aynı dönemde çalışmış ressam ve heykeltıraşların sayısına dair elimizde bir kayıt yok. Ama 1409 ile 1499 yılları arasındaki Floransalı ressamların lonca kayıtları 41 isim verir.[115] Bu rakamları diğer mesleklerden zanaatkâr sayısıyla karşılaştırmak –söz gelimi aynı dönem Floransa'da 84 ahşap oymacı ve 70 kasap vardı–[116] dönemin sanat harcamaları hakkında fikir edinmek için yeterlidir. Öte yandan isimleri lonca kayıtlarında geçen ustaların yalnız üçte biri, hatta dörtte birinin kimliği belirlenebilir.[117] 1428'de Siena'da kendi atölyesi olan 32 ressamdan yalnız do-

113 İtalyanca. "Kutsal temsil." 15. yüzyıl İtalya'sında dinî temalı tiyatro oyunları. (ç.n.)

114 M. WACKERNAGEL, op. cit., s. 307.

115 Ibid., s. 306.

116 Ibid., s. 307.

117 M. WACKERNAGEL: "Aus dem florent. Kunstleben der Renaissancezeit ("Rönesans Floransa'sında Sanat Ortamı")." *Vier Aufsaetze ueber geschichtl. u. gegenwaertige Faktoren des Kunstlebens*'te, 1936, s. 13.

kuzunu biliyoruz.[118] Bunların çoğu muhtemelen meşhur şahsiyetler değildi ve Neri di Bicci gibi seri üretime odaklanmışlardı. Neri di Bicci'nin kayıtları[119] sayesinde kesin bilgilere sahip olduğumuz bu işletmelerin ticari işleri, sanatla ilgilenen halkın kalite anlayışının genelde zannedildiği kadar güvenilir olmadığını kanıtlar. Halkın çoğunluğu, yalnızca ortalama kalitede değersiz mallar satın alıyordu. Ders kitaplarında Rönesans hakkında söylenenlere bakılırsa, sanat eserlerine sahip olmanın olumlu bir davranış olduğu ve bu tür eserleri en azından hâli vakti yerinde orta sınıf evlerinde bulmanın genel bir kural olduğu düşünülebilir. Ama görünüşe göre durum hiç de öyle değildi. 16. yüzyılın ikinci yarısında sanat eleştirmeni olan Giovanni Battista Armenini, kaliteli bir resmin esamesinin okunmadığı çok sayıda varlıklı ev gördüğünü belirtir.[120]

Rönesans, ne küçük esnaf ve zanaatkârların ne de varsıl ve az çok eğitimli orta sınıfın medeniyetiydi. Daha çok, entelektüel ve Latinleşmiş bir seçkin sınıfın kıskançlıkla koruduğu mülkiyetiydi. Ağırlıklı olarak, toplumun hümanist ve Neoplatoncu hareketle ilişkilendirilen sınıflarından oluşuyordu. Bir bütün olarak ele alındığında, ruhban sınıfı gibi, genel bir fikir birliğine sahip ve homojen bir entelijansiya hiç var olmamıştı. Önemli sanat eserleri hep bu küçük ve seçkin çevreye hitaben üretiliyordu. Daha geniş kitlelerin ya bunlardan hiç haberi yoktu ya da bu eserleri sanatsal olmayan ve yetersiz bir bakış açısıyla değerlendiriyor ve daha kalitesiz ürünlerden estetik haz alıyorlardı. Eğitimli bir azınlık ile eğitimsiz bir çoğunluk arasındaki, daha önce hiç bu denli dikkat çekmemiş ve ileride sanatsal gelişimin son derece belirleyici bir unsuru olacak aşılmaz uçurumun kökeni buydu. Orta Çağ uygarlığı da standart bir topluluk değildi. Hatta Klasik çağlarda kül-

---

118 M. WACKERNAGEL: "Das ital. Kunstleben u. die Kuenstlerwerstatt im Zeitalter der Renaissance ("İtalya'da Sanat Ortamı ve Rönesans'ta Sanatçının Atölyesi")." *Wissen und Leben*'de, 1918, No. 14, s. 39.

119 THIEME-BECKER: *Allg. Lexikon der bild. Kuenstler* (*Görsel Sanatçılar Genel Sözlüğü*), III, 1909.

120 GIOVANNI BATTISTA ARMENINI: *De' veri precetti della pittura* (*Resmin Gerçek İlkeleri*), 1586.

tür destekçileri kitlelerden uzak olduklarının fazlasıyla farkındaydılar. Ama bu dönemlerin hiçbirinde, birkaç ufak grup hariç, çoğunluğun dışlandığı bir ayrıcalıklı seçkinler kültürü yaratmak gibi kasıtlı bir amaç güdülmemişti. Rönesans'ta meydana gelen temel değişim budur. Orta Çağ'ın dinî kültürünün dili Latinceydi, çünkü Kilise hâlâ organik olarak Geç Roma çağlarının uygarlığıyla ilişkiliydi. Buna karşılık hümanistler, Orta Çağ'ın popüler eğilimleri ile bunların ifade edildiği farklı ulusal dillerden koparak yeni bir tür rahip kastı gibi kendilerine kültürel tekel yaratmak istedikleri için Latince yazıyorlardı. Sanatçılar bu grubun koruması ve manevi yol göstericiliği altına girdiler. Başka bir deyişle kendilerini Kilise ve loncalardan kurtararak hem Kilise'nin hem de loncaların otoritesini talep eden bir grubun iyi niyetine muhtaç hâle gelirler. Çünkü hümanist aydınlar artık sadece tarih veya mitolojiyle ilgili tüm ikonografik meselelerde mutlak otorite olarak görülmekle kalmaz, biçimsel ve teknik konularda da uzmanlaşmaya başlarlar. Sonunda sanatçılar, daha önce sadece gelenek ve lonca yönetmeliklerinin yetkili kılavuz olduğu ve meslekten olmayan kimsenin söz sahibi olmasına izin verilmeyen konularda onların kararlarına boyun eğerler. Kilise'den ve loncalardan bağımsızlıkları; toplumsal yükseliş, başarı ve şöhret için ödemeleri gereken bedel, hümanistin sanatsal konularda kısmen en üst merci olarak kabul edilmesidir. Elbette hümanistlerin hepsi de nitelikli eleştirmen ve uzmanlar değildir. Ama aralarında, sanatta gerçek kalite ölçütleri hakkında bir fikir sahibi olan ve sanat eserlerini salt estetik temellere dayanarak değerlendirme yeteneğine sahip, ama meslek erbabı olmayan ilk insanlar vardır. Halkın gerçekten bir hüküm verebilen kesimi olarak hümanistler, modern anlamda sanat kamuoyunun başlangıcıdır.[121]

---

121 ALBERT DRESDNER: *Die Entstehung der Kunstkritik* (*Sanat Eleştirisinin Doğuşu*), 1915, s. 86-87 ile karşılaştırınız.

3
RÖNESANS SANATÇISININ TOPLUMSAL KONUMU

Rönesans'ta sanat eserlerine yönelik artan talep, sanatçının küçük burjuva zanaatkâr konumundan özgür entelektüel işçi seviyesine yükselmesini sağlar. Köksüz, ama homojen bir grup olmasa da artık ekonomik ve toplumsal açıdan sağlam ve gelişmeye başlamış bir sınıftı bu. Erken Quattrocento sanatçıları hâlâ tamamen halk tabakasındandır. Üst düzey zanaatkâr kabul edilirler ve toplumsal köken ve eğitimleri onları loncaların küçük burjuva unsurlarından farklı kılmaz. Andrea del Castagno bir köylünün, Paolo Uccello berberin, Filippo Lippi kasabın, Pollaiuololar ise bir tavukçunun oğullarıdır. İsimlerini babalarının mesleklerinden, doğdukları yerden ya da ustalarından alır ve uşak muamelesi görürler. Lonca kurallarına tabidirler. Onlara profesyonel sanatçı olarak çalışma hakkı veren şey yetenekleri değil, lonca yönetmeliklerine uygun şekilde tamamlanmış eğitim sürecidir. Eğitimleri, sıradan zanaatkârınkiyle aynı ilkelere dayanır. Okullarda değil, atölyelerde eğitim alırlar ve bu eğitim teorik değil pratiktir. Okuma, yazma ve aritmetikten ibaret temeli edindikten sonra, daha çocuk yaştayken bir ustanın yanına çırak olarak verilir, genellikle onunla uzun yıllar geçirirler. Perugino, Andrea del Sarto ve Fra Bartolommeo'nun bile sekiz ila on yıl çıraklık yaptıklarını biliyoruz. Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Antonio Pollaiuolo, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli ve Francia dâhil olmak üzere Rönesans sanatçılarının çoğu, haklı olarak yüzyılın sanat okulu olarak adlandırılmış kuyumcu atölyelerinde çalışmaya başlarlar. Pek çok heykeltıraş, tıpkı Orta Çağlı selefleri gibi, taş ustaları

ve dekoratif ahşap oymacılarla çalışmaya koyulur. Donatello, Luka Loncası'na kabul edildiğinde bile, hâlâ "kuyumcu ve taş ustası" olarak tanımlanmaktadır. Sanat ve zanaat arasındaki ilişki hakkında kendisinin ne düşündüğü ise en iyi, son ve en önemli eserlerinden birinde, Palazzo Riccardi'nin avlusuna çeşme dekorasyonu olarak tasarladığı *Judith ve Holofernes* heykel grubunda görülür. Ama Erken Rönesans'ın önde gelen sanatçılarının atölyeleri, özünde hâlâ zanaatkâr gibi örgütlenmelerine rağmen, daha bireysel eğitim yöntemleri sunar. Bu, özellikle Floransa'da Verrocchio, Pollaiuolo ve Ghirlandaio'nun, Padova'da Francesco Squarcione ve Venedik'te Giovanni Bellini'nin atölyeleri için geçerlidir. Bu atölyelerin başındakiler, sanatçılıkları kadar, hocalıklarıyla da önemli ve ünlüdürler. Çıraklar artık buldukları ilk atölyeye girmez, belli bir ustaya giderler. Bu kişi, sanatçı olarak ne kadar ünlüyse ve ne kadar rağbet görüyorsa, o kadar çok öğrencisi olur. Bu çocuklar, her zaman en iyileri olmasalar da, en azından en ucuz iş gücüdürler. Bu dönemden itibaren daha yoğun bir sanat eğitiminin görülmesinin ana nedeni, ustaların iyi birer öğretmen olarak görülme tutkusu değil, büyük ihtimalle budur.

Eğitim süreci, hâlâ Orta Çağ geleneğini takip ederek, renklerin hazırlanması, fırçaların onarılması ve resimlerin astarlanması gibi her türlü ufak tefek işle başlar. Daha sonra kompozisyonların taslaktan panele aktarılması, giysilerin çeşitli bölümleri ile vücudun daha az önemli kısımlarının resmedilmesiyle devam edip salt eskiz ve talimatlardan yararlanılarak tüm çalışmaların tamamlanmasıyla sona erer. Böylece çırak, öğrenci olmaktan çıkıp az çok bağımsız bir yardımcıya dönüşür. Çünkü bir ustanın her yardımcısı, onun öğrencisi değildir ve öğrencilerin hepsi yardımcı olarak öğretmenlerinin yanında kalmaz. Yardımcı genellikle ustayla aynı seviyededir, ama çoğu zaman atölye sahibi için sadece kişilikten yoksun bir araçtır. Bu olasılıkların çeşitli bileşimleri ile ustanın, yardımcı ve öğrencilerin sık sık iş birliğine gitmelerinin sonucu olarak, yalnızca çözümlemesi zor bir üslup karışımı değil, bazen bireysel farklılıklar arasında tam bir denge, zanaatkârlık geleneğinin bilhassa belirleyici bir etkiye sahip olduğu ortak bir form

bile ortaya çıkar. İster gerçek ister kurmaca olsun, Rönesans sanatçı biyografilerinden aşina olduğumuz bir durum, öğrencilerinden biri (Cimabue-Giotto, Verrocchio-Leonardo, Francia-Raffaello) onu geçtiği için ustanın resim yapmaktan vazgeçmesi, ya atölye topluluğunun zaten çözülme sürecinde olduğu daha sonraki bir gelişme aşamasını temsil eder ya da –Verrocchio ve Leonardo örneğinde olduğu gibi– bu sanatçılar hakkındaki anekdotlarda anlatılandan daha gerçekçi bir açıklama söz konusu olmalıdır. Verrocchio muhtemelen, resim siparişlerini Leonardo gibi bir yardımcıya gönül rahatlığıyla emanet edebileceğine kendini inandırdıktan sonra resim yapmayı bırakarak çalışmalarını üç boyutlu işlerle sınırlandırır.[122]

Sanatçının Erken Rönesans'taki atölyesine, hâlâ duvarcı locası ve lonca atölyesinin ortaklaşa çalışma ruhu hâkimdir. Sanat eseri henüz bireyselliğini vurgulayan ve kendini her türlü dış etkiye kapamış bağımsız bir kişiliğin ifadesi değildir. İlk fırça vuruşundan sonuncusuna kadar tüm eseri özgürce şekillendirme iddiası ile öğrenciler ve yardımcılarla iş birliği yapamama ilk kez Michelangelo'da görülür. Michelangelo, bu açıdan da ilk modern sanatçıdır. 15. yüzyılın sonuna kadar sanatsal emek süreci hâlâ tamamen kolektif biçimlerde gerçekleşir.[123] Büyük çaplı siparişlerle, özellikle de büyük heykel çalışmalarıyla başa çıkabilmek için birçok yardımcı ve becerikli işçinin bulunduğu fabrika benzeri örgütler kurulur. Böylece Ghiberti'nin atölyesinde, Quattrocento'da sipariş edilen en büyük işlerden birinde, Vaftizhane kapıları çalışmalarında yirmi kadar yardımcı istihdam edilir. Ressamlardan ise Ghirlandaio ve Pinturicchio, büyük freskleri üstünde çalışırken tam kadro yardımcı bulundururlar. Ghirlandaio'nun özellikle kardeşleri ile eniştesinin daimî ortak olarak çalıştıkları atölyesi, Pollaiuolo ve della Robbia'nın atölyeleriyle birlikte yüzyılın en büyük aile şirketlerinden biridir. Sanatçıdan çok iş insanı olan ve genellikle sadece uygun bir ressama yaptırmak üzere sipariş alan atöl-

122 KENNETH CLARK: *Leonardo da Vinci*, 1939, s. 11-12.
123 M. WACKERNAGEL: *Der Lebensrawn des Kuenstlers* (*Sanatçının Yaşam Ortamı*), s. 316 ff ile karşılaştırınız.

ye sahipleri de vardır. Görünüşe göre Milano'daki Evangelista da Predis bunlardan biridir. Bir süre Leonardo'yu da yanında çalıştırır. Bu ticarethane benzeri kolektif iş gücü biçimleri dışında, Quattrocento'da bağımsız bir işletmenin masraflarını karşılayamadıkları için ortak atölye işleten, genellikle hâlâ genç iki sanatçının ortaklığıyla karşılaşırız. Böylece, söz gelimi Donatello ve Michelozzo, Fra Bartolommeo ve Albertinelli, Andrea del Sarto ve Franciabigio birlikte çalışırlar. Hâlâ her yerde, sanat eseri üretiminin tek bir sanatçıyla sınırlanmasını engelleyen kişilerüstü örgütlenme biçimlerine rastlarız. Entelektüel kaynaşma eğilimi hem yatay hem dikey doğrultuda kendini hissettirir. Çağın temsili şahsiyetleri, şu usta-öğrenci dizisinde olduğu gibi, birbirini takip eden uzun ve kesintisiz isim dizileri oluşturur: Fra Angelico—Benozzo Gozzoli—Cosimo Rosselli—Piero di Cosimo—Andrea del Sarto—Pontormo—Bronzino, ana gelişimin süreklilik arz eden bir gelenekmiş gibi görünmesini sağlarlar.

Quattrocento'ya hâkim olan zanaatkârlık ruhu, en çok, sanatçı atölyelerinin genellikle tamamen teknik doğaya sahip küçük siparişler almasında kendini gösterir. Neri di Bicci'nin kayıtlarından, yoğun bir ressamın atölyesinde ne kadar çok sayıda el işi ürünün üretildiğini öğreniyoruz. Resimlerin dışında armalar, bayraklar, dükkân tabelaları, ahşap kakma işleri, resimli ahşap oymalar, halı dokumacıları ve nakışçılar için desenler, kutlamalar için dekoratif objeler ve daha birçok şey ortaya çıkar. Antonio Pollaiuolo, seçkin bir ressam ve heykeltıraş olduktan sonra bile kuyumculuk atölyesi işletir ve atölyesinde heykel ve kuyumculuk çalışmalarının yanı sıra goblen desenleri ve gravürler için eskizler çizilir. Verrocchio, kariyerinin zirvesindeyken bile çeşit çeşit terrakota ve ahşap oyma siparişi alır. Donatello, hamisi Martelli için sadece ünlü armasını tasarlamaz, gümüş bir ayna da yapar. Luca della Robbia kilise ve özel konutlara mayolika çini üretir ve Botticelli nakış işleri için desenler çizer. Squarcione ise bir nakış atölyesinin sahibidir. Elbette hem tarihsel gelişim aşamasına hem de sanatçıların konumuna göre bir ayrıma gidilerek Ghirlandaio ve Botticelli'nin köşedeki fırın ya da kasap için dükkân tabelası resmettiği fikrine kapıl-

mamak gerekir. Bu tip siparişler onların atölyelerinde artık yapılmaz. Öte yandan lonca bayrakları, düğün sandıkları ve gelin tabaklarının boyanması sanatçılar açısından aşağılayıcı bir iş olarak görülmez. Botticelli, Filippino Lippi ve Piero di Cosimo, Cinquecento'ya[124] kadar *cassoni* ressamları olarak faaldirler. Sanat eserinin genel kabul görmüş ölçütlerinde köklü bir değişiklik, Michelangelo dönemine kadar kendini hissettirmeye başlamaz. Bu dönemden itibaren Vasari artık salt el sanatı kabul etmeyi sanatçının öz saygısıyla bağdaştırmaz. Bu aşama aynı zamanda sanatçıların loncalara olan bağımlılıklarının da sona ermesi anlamına gelir. Cenova ressamlar loncasının, orada öngörülen yedi yıllık eğitimi almadığı için sanatını Cenova'da icra etmesi engellenmiş ressam Giovanni Battista Poggi aleyhindeki kovuşturmasının sonucu, bunun belirtilerini gösteren önemli bir örnektir. Bu davanın görülüp lonca yönetmeliğinin atölyesi olmayan sanatçıları bağlamaması yönündeki önemli hükmün verildiği 1590 senesi, yaklaşık iki yüz yıllık bir gelişimi sona erdirir.[125]

Erken Rönesans sanatçıları da ekonomik olarak küçük burjuva esnafıyla eşit düzeydedir. Durumları genel olarak parlak değildir, ama tamamen riskli de sayılmaz. Henüz hiçbir sanatçı bir efendi gibi yaşayacak durumda değildir. Öte yandan, ortada sanatçı proletarya diyebileceğimiz bir şey de yoktur. Ressamların gelir vergisi beyannamelerinde sürekli sıkıntılı mali durumlarından şikâyet ettikleri doğrudur. Ne var ki bu tür belgeler tarihi kaynakların en güveniliri sayılmaz. Masaccio, çırağının ücretini bile ödeyemediğini iddia eder. Nitekim biz de onun fakir ve borç içinde öldüğünü biliyoruz.[126] Vasari'ye göre Filippo Lippi kendine bir çift çorap alamıyordu. Paolo Uccello ise yaşlandığında hiçbir şeyi olmadığından, artık çalışamadığından ve hasta karısından yakınır. En iyi durumda olanlar, hâlâ bir sarayın ya da haminin hizmetinde çalışan sanatçılardı. Örneğin Fra Angelico, yaşam maliyetinin biraz daha

124 İtalyanca. İtalyan sanatı, mimarisi ve edebiyatı bağlamında 16. yüzyıl. (ç.n.)
125 A. DRESDNER, op. cit., s. 94.
126 GAYE: *Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV-XVI* (*14. ve 15. Yüzyıllardan Sanatçıların Yayımlanmamış Yazışmaları*), 1839-1840, I, s. 115.

düşük olduğu Floransa'da yılda 300 dukayla şatafatlı bir yaşam sürülebilecek bir dönemde, papalıktan ayda on beş duka alıyordu.[127] Fiyatların genel olarak ortalama bir seviyede kalması ve tanınmış ustaların bile ortalama sanatçı ile üst düzey zanaatkârdan daha iyi ücret almaması ayırt edici bir özelliktir. Donatello gibi şahsiyetlerin ücretleri muhtemelen biraz daha yüksekti, ama hâlâ "güzel rakamlar" ödenmiyordu.[128] Gentile da Fabriano "Müneccimlerin Secdesi" için 150 florin, Benozzo Gozzoli bir altar panosu için 60 florin, Filippo Lippi bir Meryem resmi için 40 florin alırken Botticelli kendi Meryem'i için 75 florin almıştı.[129] Ghiberti'ye, Vaftizhane'nin kapılarında çalıştığı süre boyunca yılda 200 florinlik sabit bir maaş verilirken, Signoria özel kaleminin maaşı 600 florindi ve dört kâtibin ödemesini kendi cebinden yapmak zorundaydı. Aynı dönemde el yazması kopyalayan iyi bir kâtibe, tam konaklamanın yanında 30 florin ödeniyordu. Buna göre, yılda 500 ila 2000 florin alan meşhur entelektüeller ve üniversite hocaları kadar iyi olmasalar da, sanatçılara ödenen miktarlar da çok kötü sayılmazdı.[130] Tüm sanat piyasası hâlâ görece sınırlı bir alanda hareket ediyordu. Sanatçılar çalışırken geçici ödeme talep etmek zorunda kalıyorlardı, işveren bile çoğu zaman malzemeleri yalnızca taksitle ödeyebiliyordu.[131] Prensler de nakit para sıkıntısıyla mücadele etmek zorundaydılar. Leonardo, hamisi Ludovico Moro'ya sürekli olarak ücretini alamadığından yakınır.[132] Sanatsal çalışmanın zanaat niteliği, özellikle sanatçıların işverenlerinden düzenli ücret almalarında kendini gösteriyordu. Daha büyük ölçekli sanatsal girişimler söz konusu olduğunda, tüm nakit harcamalar, yani hem malzemelerin maliyeti hem de maaşlar, hatta çoğu zaman yardımcı ve çırakların yemek ve barınma masrafları işveren tarafından karşı-

---

127 M. J. JERROLD: *Italy in the Renaissance* (*Rönesans'ta İtalya*), 1927, s. 35.

128 H. LERNER-LEHMKUHL: *Zur Struktur u. Gesch. des florent. Kunstmarkets im XV. Jahrhundert* (*15. Yüzyıl Floransa Sanat Piyasasının Yapısı ve Tarihi Üzerine*), 1936, s. 28-29.

129 Ibid., s. 38-39.

130 Ibid., s. 50.

131 M. WACKERNAGEL: *Der Lebensrawn des Kuenstlers* (*Sanatçının Yaşam Ortamı*), s. 355.

132 R. SAITSCHICK, op. cit., s. 199.

lanırdı. Ustaya da işe harcadığı zamana göre ödeme yapılırdı. Ücretli çalışma, 15. yüzyılın sonuna kadar resimde genel kural olarak kaldı. Ama daha sonra bu maaş yöntemi, restorasyon ve kopyalama gibi tamamen zanaat işleriyle sınırlandırıldı.[133]

Sanat bir meslek olarak zanaatkârlıktan uzaklaştıkça, iş sözleşmelerinde yer alan tüm koşullar yavaş yavaş değişir. Ghirlandaio'nun 1485 tarihli bir sözleşmesinde, kullanılacak renklerin fiyatı hâlâ ayrıntılı olarak belirtilmektedir. Ama Filippino Lippi'nin 1487 tarihli bir sözleşmesine göre, sanatçı artık malzemelerin maliyetini karşılamak zorundadır. 1498'de Michelangelo ile de benzer bir anlaşma yapılır. Burada kesin bir sınır çekmek elbette mümkün değildir, ama her hâlükârda değişim yüzyıl sonuna doğru gerçekleşir ve yine son derece çarpıcı biçimde Michelangelo'nun kişiliğiyle ilişkilidir. Quattrocento'da, sanatçıdan sözleşmeye uyacağına dair birini kefil göstermesini talep etmek hâlâ adettendi. Michelangelo'da bu kefillik sadece formaliteye dönüşür. Dolayısıyla bir durumda sözleşmeyi yazan, her iki tarafa da kefil olur.[134] Sanatçıyı bağlayan diğer yükümlülükler sözleşmelerde giderek daha muğlak ifadelerle yer alır. 1524 tarihli bir sözleşmede Sebastiano del Piombo, bir azizin resmi olmaması şartıyla, dilediği konuyu seçmekte özgür bırakılmıştır. Aynı koleksiyoner 1531'de Michelangelo'dan bir eser sipariş eder ve bunun resim mi, yoksa heykel mi olacağına karar vermek tamamen sanatçıya bırakılır.

En başından beri, sanatçılar Rönesans İtalya'sında diğer ülkelerden daha iyi bir konuma sahiptiler. Bu, kentsel yaşamın daha gelişmiş biçimlerinin bir sonucu olmaktan ziyade –burjuva ortamı onlara alelade zanaatkârlara sunduğundan daha iyi fırsatlar sunmuyordu– daha çok İtalyan prens ve despotlarının, yabancı hükümdarlara kıyasla sanatçıların yeteneklerinden daha iyi faydalanıp onları daha çok takdir edebilmelerinden kaynaklanıyordu. İtalyan sanatçıların avantajlı konumlarının temeli olan loncalara daha az bağımlı olmaları, her şeyden önce sık sık saraylarda gö-

---

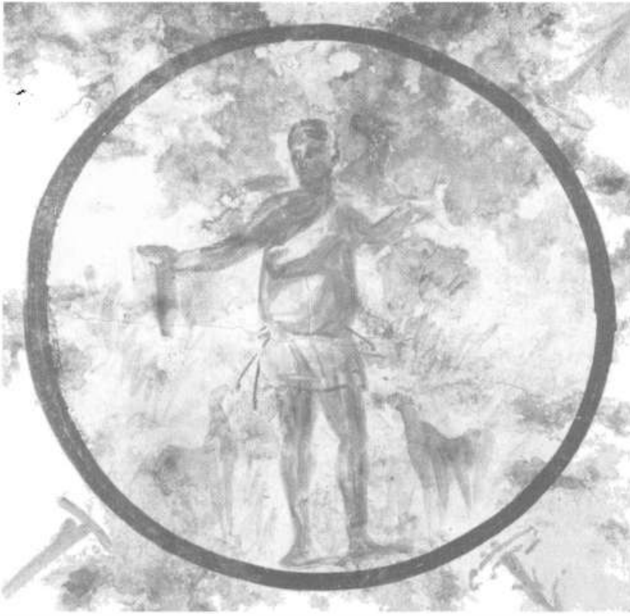
133 PAUL DREY: *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst* (*Resim Sanatının Ekonomik Temelleri*), 1910, s. 46.

134 Ibid., s. 20-21.

rev almalarının sonucudur. Kuzey'de usta bir kente bağlıdır. İtalya'da ise sanatçı genellikle saraydan saraya, kentten kente dolaşır. Bu göçebe yaşam, yerel koşullara dayalı ve sadece yerel sınırlar içinde uygulanabilir lonca yönetmeliklerinde bir miktar gevşemeye yol açar. Prensler genellikle yalnızca son derece becerikli ustaları değil, çoğu kez yöreye yabancı belli sanatçıları da saraylarına çekmeyi önemsedikleri için, bu sanatçıların bölgenin lonca yönetmeliği kısıtlamalarından kurtulmaları gerekiyordu. Siparişlerini tamamlarken yerel zanaat düzenlemelerini dikkate almaya, yerel lonca yönetiminden çalışma izni almaya, kaç yardımcı ve çırak çalıştırabileceklerini sormaya zorlanamazlardı. İşverenden aldıkları siparişi bitirdikten sonra, yardımcılarıyla birlikte başka bir işverene gidip onun himayesi altına girerek yine aynı ayrıcalıklı haklardan yararlanırlardı. Bu gezgin saray ressamları, en başından beri loncaların yetki alanında değillerdi. Ama sanatçıların saraylarda yararlandıkları ayrıcalıklar, özellikle de aynı ustalar her iki yerde de sık sık istihdam edildiği ve kentler, en iyi sanatçıları kendine çekmek istiyorsa sarayların rekabetine ayak uydurmak zorunda kaldığı için, kentlerde gördükleri muameleyi etkiledi. Dolayısıyla, sanatçıların loncalardan kopmaları, artan öz saygıları ile şair ve akademisyenlerle eşit görülme taleplerinin kabul edilmesinin değil, hizmetlerine ihtiyaç duyulmasının ve bunun için rekabete girilmesinin bir sonucudur. Sanatçıların kendilerine olan saygıları yalnızca piyasa değerlerinin yansımasıdır.

Sanatçıların toplumsal yükselişi, öncelikle aldıkları ücretlerle ifade edilir. 15. yüzyılın son çeyreğinde, Floransa'da fresklere nispeten yüksek fiyatlar ödenmeye başlandı. 1485'te Giovanni Tornabuoni, Santa Maria Novella'daki aile şapeline fresk resmetmesi için Ghirlandaio'ya 1.100 florinlik bir ücret ödemeyi kabul eder. Filippino Lippi, Roma'daki Santa Maria sopra Minerva'daki fresk-ler için 2.000 altın duka alır, ki bu da florin cinsinden hemen hemen aynı miktara tekabül eder. Michelangelo, Sistina Şapeli'nin tavanındaki resimler için 3.000 duka alır.[135] Yüzyılın sonlarına doğ-

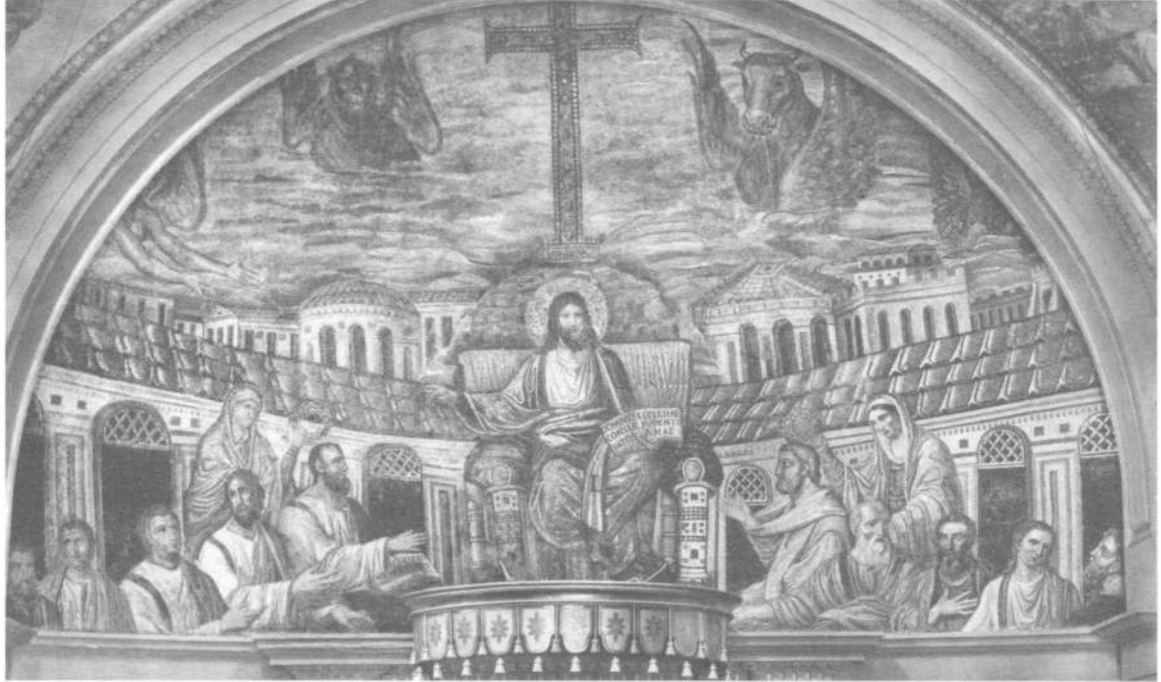
135 H. LERNER-LEHMKUHL, op. cit., s. 34.



Roma'daki Domitilla Katakombu'ndan TAVAN RESMİ. *2. yüzyıl. —Erken Hristiyanlık katakomp resimleri hem Geç Roma empresyonizminin temel ayırt edici özelliklerini hem de çoğu zaman acemilik belirtilerini korur.*

ru birçok sanatçı mali açıdan zaten iyi durumdadır. Filippino Lippi hatırı sayılır bir servete bile kavuşmuştur. Perugino'nun evleri, Benedetto da Maiano'nun arsası vardır. Leonardo, Milano'da yılda 2.000 duka, Fransa'da yılda 35.000 frank maaş alır.[136] Cinquecento'nun ünlü ustaları, özellikle Raffaello ve Tiziano, hatırı sayılır bir gelire sahip olup soylularınki gibi bir hayat sürerler. Doğru, Michelangelo'nun yaşam tarzı görünüşte mütevazıdır. Ama geliri de yüksektir ve San Pietro'daki çalışması için ödeme almayı reddettiğinde zaten zengin bir adamdır. Sanat eserlerine talebin artması ve fiyatlardaki genel yükselişe ek olarak, yüzyıl başında papalığın sanat piyasasında daha fazla öne çıkarak sanatla ilgilenen Floran-

136 R. SAITSCHICK, op. cit., s. 197.



HAVARİLERİYLE BİRLİKTE İSA. *Roma'daki Santa Pudenziana'nın apsisinden mozaik. 4. yüzyıl sonu.—İsa burada adeta, yüksek rütbeli senatörleriyle birlikte duran Romalı bir konsül gibi görünür. Milano Fermanı'nın hemen ardından gelen bu çağda sanat, Klasik güzellik idealine yeniden yaklaşır.*



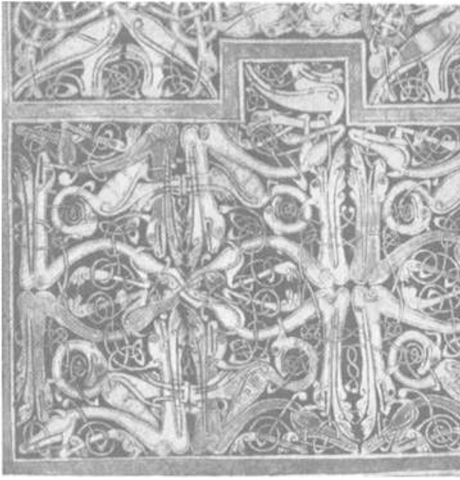
HİZMETKÂRLARIYLA BİRLİKTE İMPARATORİÇE THEODORA. *Ravenna'daki San Vitale'den mozaik. 6. yüzyıl.—Eser, tamamen törensel bir sahneyi betimler. Dinî eylem, saray merasimine dönüşmüştür.*



İMPARATOR IUSTINIANUS VE PİSKOPOS MAXIMIANUS. *Theodora mozaiğine eşlik eden mozaikten ayrıntı.—Bizans üslubunun kalıplaşmış niteliğine karşılık, burada ana figürlerin Roma portre sanatı geleneğine uygun biçimde bireysel özelliklerinin göz önünde bulundurularak betimlenmesi dikkat çekicidir.*



MELEKLERLE BİRLİKTE İSA. *Ravenna'daki Sant'Apollinare Nuovo mozaiklerinden ayrıntı. 6. yüzyıl.—Bu mozaiklerde İsa kral, Meryem kraliçe olarak betimlenmiştir. Yanlarındaki melek, martir ve havariler, bir saray maiyetindeymişçesine görgü kurallarına son derece uygun davranmaktadırlar.*



ST. CHAD İNCİLLERİ'NDEN ÇARMIHA GERİLİ İSA SAYFASI *(Ayrıntı). Lichfield, Katedral Kütüphanesi. 8. yüzyıl başları—Bezemeci sanat anlayışıyla İrlandalı keşişlerin minyatürleri Göçler Çağı'nın tipik bir ürünüdür.*



İSA'NIN TUTUKLANIŞI. *Kells Kitabı'ndan. Dublin, Trinity College. 7. yüzyıl.—Bu eserde insan bedeni bile salt süslemeye dönüşür.*

İNCİL YAZARI. *Codex aureus'tan (Harley 2788). Londra, British Museum. 800'ler. —Bazen dinî resimlerin olduğu, bazen de İncil yazarlarının betimlendiği tam sayfa zengin renkli minyatürleriyle şatafatlı saray üslubu örneği.*





UTRECHT MEZMURLAR KİTABI*'ndan çizim. Londra, British Museum. Yaklaşık 1000 yılı.—Çizim, 9. yüzyılın başında Rheims piskoposluğunda üretilmiş orijinal eserin mevcut üç kopyasının en eskisinden gelmektedir. Eser, şatafatlı imparatorluk İncillerinin aksine, empresyonist bir tarzda üstünkörü süslenmiş el yazmalarının sanatsal açıdan en önemli örneğini temsil eder ve belli ki daha az müşkülpesent bir seyirci kitlesi için tasarlanmıştır.*



KIYAMET GÜNÜ *(Ayrıntı). Autun'daki St. Lazare Katedrali'nin portal timpanumundan. 12. yüzyılın ikinci çeyreği.—Cluny hareketi ve Kilise'nin yabancı ülkelerde yaymaya kararlı olduğu apokaliptik atmosferle birlikte döneme hâkim olan çileci bakış açısının tipik bir sanatsal örneği.*



AZİZ PETRUS. *Moissac'taki Saint-Pierre'in portal rölyefi. 12. yüzyılın ilk çeyreği.—Geç Romanesk "barok"unun dışa vurumculuğuna örnek.*



BAYEUX DUVAR HALISI*'ndan bir parça. Bayeux Müzesi. 11. yüzyıl sonları. —Erken Orta Çağ seküler sanatının en önemli anıtı. Efsanenin aksine, şüphesiz bir amatörün işi değildir.*



Bamberg Katedrali'nin koro yerinin doğusundan SÜVARİ. *13. yüzyıl.—Gururlu, zarif, entelektüel ve fiziksel açıdan son derece incelikli "Bamberg Süvarisi", Gotik dönemin aristokratik idealinin mükemmel bir örneğidir.*



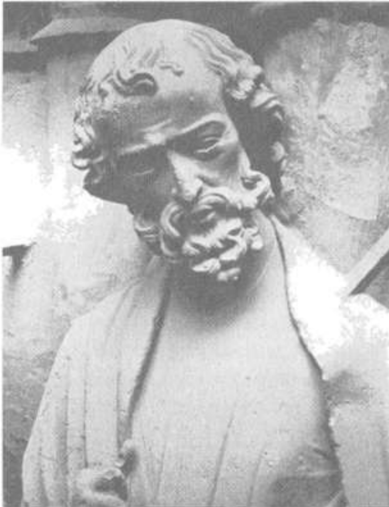
EKKEHART VE UTA. *Naumburg Katedrali'nden Vakıfçıların Portreleri. 13. yüzyılın ikinci yarısı. —Naumburg Katedrali'nin vakıfçıları, Orta Çağ Avrupa'sındaki ortak ideallerin yönlendirdiği, toplumsal çevre ile saray ve şövalye şiirini şekillendiren aristokrasinin plastik sanatlardaki en etkileyici temsilleridir.*



Chartres Katedrali'nin Kraliyet Kapısı'ndan insan figürü şeklinde bir SÜTUN BAŞI. *12. yüzyılın ortaları.—Orta Çağ'da insan formunun bireysel özelliklerinin öne çıkarıldığı temsillerin ilk örneklerinden biri.*

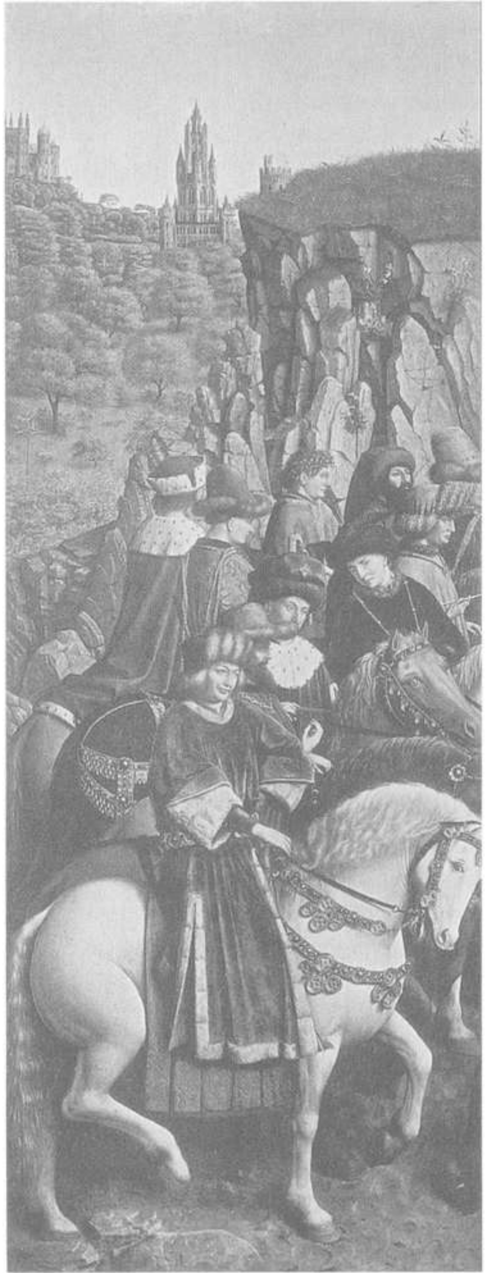


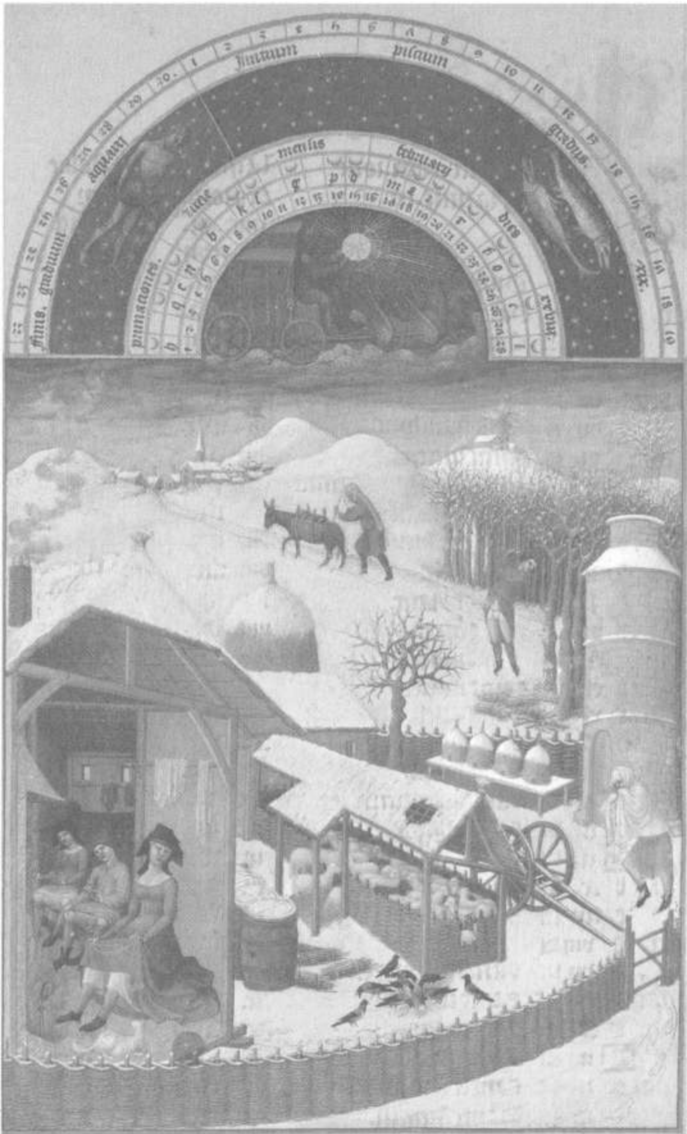
VAFTİZCİ YAHYA. *Chartres Katedrali'nin kuzey transeptinin portikosu. 13. yüzyılın ilk çeyreği.—Chartres Katedrali'nin kuzey portikosundaki heykeller, Gotik sanatta tinselcilik ve natüralizm sentezinin ilk kusursuz örnekleridir.*



Rheims Katedrali'nin merkezî Batı Kapısı'ndan ERKEK BAŞI. *13. yüzyılın ikinci çeyreği.—Gotik ustaların teknik becerisi, burada daha şimdiden kalıplaşmış olana yönelik bir eğilim ile oyuncu bir ustalığın ayırt edici özelliklerine sahiptir.*

JAN VAN EYCK:
ADİL HAKİMLER.
Tanrı Kuzusu'ndan bir parça. Ghent, St. Bavon. 1432'de tamamlanmış. —Geç Orta Çağ'ın dinamik bakış açısına özgü sayısız "yolculuk manzaraları"ndan biri.





PAUL DE LIMBOURG: ŞUBAT. *"Très Riches Heures du Duc de Berri"-nin takvim kısmından minyatür. Chantilly, Musée Condé. Yaklaşık 1416. —Değişik davranış biçimlerini betimleyen burjuva resminde natüralist üslubun kökeni, saray sanatının bu şaşaalı formundadır.*

salı kamuoyu için daha ciddi bir rakip hâline gelmesi sanatçılara yapılan ödemelerin artmasında en büyük etkiye sahip olmuş olmalıdır. Artık bir dizi sanatçı, Floransa'dan cömert Roma'ya taşınır. Doğal olarak, geride kalanlar papalık sarayının yüksek tekliflerinden yararlanırlar. Yani aslında sadece kentlerin kaptırmamaya çalıştıkları daha seçkin sanatçılar kâr ederler. Diğerlerine ödenen fiyatlar, piyasa koşullarının en iyi olduğu durumda ödenen ücretlerin oldukça gerisindedir ve artık ilk kez sanatçılara yapılan ödemelerde gerçek farklılıklar oluşmaya başlamıştır.[137]

Ressam ve heykeltıraşların loncaların zincirlerinden kurtularak zanaatkârlıktan şair ve akademisyen seviyesine yükselmeleri hümanistlerle yaptıkları ittifaka yorulmuştur. Hümanistlerin onlara verdiği destek ise, Antik Çağ'ın edebi ve sanatsal anıtlarının bu meraklıların gözünde bölünmez bir birlik oluşturması ve Klasik Antik Çağ'ın şair ve sanatçılarının yaşadıkları dönemde böyle değerlendirildiklerini zannetmeleriyle açıklanmıştır.[138] Aynı kökenden geldiğine inandıkları için ortak bir saygıyla yaklaştıkları eserlerin yaratıcılarının, orijinal dönemlerinde farklı şekilde değerlendirildiklerini düşünmek onlar için gerçekten de akılalmaz olurdu. Kendi dönemleri ile 19. yüzyıla kadarki tüm nesilleri, Antik Çağ'ın nazarında hiçbir zaman zanaatkârdan öte bir şey olmamış sanatçının, ilahi lütfun övüncünü şairle paylaştığına inandırdılar. Hümanistlerin, Rönesans sanatçılarına özgürlüğe erişme çabalarında çok faydalı olduklarına şüphe yoktur. Hümanistler, piyasanın elverişli koşulları sayesinde sanatçıların elde ettikleri konumu pekiştirdiler. Loncalara ve kısmen de kendi saflarındaki muhafazakâr, sanatsal açıdan aşağı ve dolayısıyla savunmasız unsurların direnişine karşı taleplerini savunsunlar diye onlara gerekli silahları verdiler. Ne var ki sanatçının toplumsal yükselişinin nedeni, aydınlarca korunmasından kaynaklanmıyordu. Bu, bir yanda yeni derebeylik ve prensliklerin yükselişinin, diğer yanda kentlerin büyüyüp zenginleşmesinin bir sonucu olarak, sanat piyasa-

---

137 H. LERNER-LEHMKUHL, op. cit., s. 54.
138 A. DRESDNER, op. cit., s. 77-79.

sındaki arz ve talep arasındaki orantısızlığın daha da azalıp mükemmel bir dengeye kavuşmaya başlamasından kaynaklanan gelişimin yalnızca bir belirtisiydi. Tüm lonca hareketinin, üreticilerin yararı için böyle bir orantısızlığı önleme çabasından doğduğu bilinen bir gerçektir. Lonca yetkilileri ancak işsizlik artık bir tehdit olarak görülmediğinde yönetmelik ihlaline göz yumdular. Sanatçılar bağımsızlıklarını hümanistlerin iyi niyetine değil, bu tehlikenin giderek önemsizleşmesine borçluydular. Ayrıca lonca direnişini kırmak için değil, hümanist düşünen üst sınıfın gözünde elde ettikleri ekonomik konumu haklı çıkarmak ve bilimsel meselelerde danışman olarak görevlendirilmek istedikleri için hümanistlerin dostluğunu arıyorlardı. Böylece pazarlanabilir mitolojik ve tarihî konuları şekillendirmede hamilerine ihtiyaç duydukları yardımı sağlayabileceklerdi. Sanatçılar için hümanistler, entelektüel konumlarının kefiliydiler. Buna karşılık hümanistler de sanatın değerini, kendi entelektüel üstünlüklerinin dayandığı fikirlerin propaganda aracı olarak kabul ettiler. Bizim doğal kabul ettiğimiz, fakat Rönesans'tan önce bilinmeyen, sanatların birliği anlayışını ilk ortaya çıkaran bu karşılıklı ilişkiydi. Görsel sanatlar ile şiir arasında temel bir ayrım yapan tek kişi Platon değildir. Klasik Antikite ve Orta Çağ'ın sonraki yıllarında bile sanat ile şiir arasında, bilim ile şiir ya da felsefe ile sanat arasında olduğundan daha yakın bir ilişki olabileceği kimsenin aklına gelmemişti.

Sanatla ilgili Orta Çağ literatürü yemek tarifi kitaplarıyla sınırlıydı. Bu pratik el kitaplarında sanat ve zanaat arasına herhangi bir kesin sınır çizgisi çekilmemişti. Cennino Cennini'nin resim üzerine incelemesine bile hâlâ loncaların fikirleri hâkimdi ve eser, lonca anlayışına uygun kusursuz ustalığa dayanıyordu. Cennini, sanatçıları çalışkan, itaatkâr ve azimli olmaya teşvik ediyor, ustalığa giden en güvenilir yolu en iyi örneklerin "taklidinde" görüyordu. Bütün bunlar Orta Çağ'a özgü eski gelenekçi çizgidendi. Ustaların taklidinin yerini doğayı incelemenin alması, ilk önce Leonardo da Vinci tarafından teorik olarak gerçekleştirilir. Ama o yalnızca, natüralizm ve rasyonalizmin gelenek karşısındaki –uygulamada uzun zaman önce kazanılmış olan– zaferini dışa vuru-

yordu. Leonardo'nun doğanın incelenmesine dayanan sanat teorisi, bu süreç içerisinde usta ile öğrenci arasındaki ilişkinin tamamen değiştiğini gösterir. Sanatın zanaatkârlık ruhundan kurtuluşu, eski çıraklık sisteminin değiştirilmesi ve loncaların eğitim tekelinin kaldırılmasıyla başlamalıydı. Profesyonel bir sanatçı olarak mesleği icra etme hakkı, bir lonca ustasının yanında çıraklık şartına bağlı olduğu sürece, ne loncaların etkisi ne de zanaat geleneğinin üstünlüğü kırılabilirdi.[139] Yeni yetişen sanatçı kuşağın eğitiminin, atölyeden okula aktarılması gerekiyordu. Böylece, eski sistemin genç yeteneklerin önüne koyduğu engelleri kaldırmak için pratik, teorik eğitime kısmen boyun eğmek zorunda kaldı. Elbette yeni sistem yavaş yavaş yeni bağlar ve yeni engeller yarattı. Süreç, ustaların otoritesinin yerine doğa idealinin geçmesiyle başlar. Gözden düşmüş eski modellerin yerini, en az eskisi kadar sınırlayıcı, ama artık bilimsel temellere dayalı ideallerin aldığı akademik eğitim tarafından temsil edilen öğretiyle sona erer. Bu arada, sanat eğitiminin bilimsel yöntemi atölyelerde başlar. Quattrocento'nun ilk yıllarında çıraklar, pratik eğitimin yanında geometri, perspektif ve anatomiye dair temel bilgilerle zaten tanıştırılmış, modelden ya da kuklalardan desen yapmaya başlamışlardı. Ustalar kendi atölyelerinde kurslar düzenlerler. Bu kurum bir yandan pratik ve teorik öğretimin bir arada olduğu özel akademilerin,[140] diğer yandan eski atölye topluluğu ve zanaatkârlık geleneğinin bırakılıp bunların yerini entelektüel öğretmen-öğrenci ilişkisinin aldığı devlet akademilerinin önünü açar. Atölye eğitimi ve özel akademiler tüm Cinquecento boyunca varlıklarını korur, ama üslup oluşumu üzerindeki etkilerini yavaş yavaş kaybeder.

Akademilerde öğretimin temelini oluşturan bilimsel sanat anlayışı Leon Battista Alberti ile başlar. Alberti, hem oranlar teorisi hem perspektif, matematiksel disiplinler olduğu için matematiğin sanat ve bilimlerin ortak paydası olduğu fikrini belirten ilk kişidir. Aynı zamanda, Masaccio ve Uccello tarafından pratikte

139 Ibid., s. 95.

140 JOSEPH MEDER: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung* (*Desen: Teknolojisi ve Gelişimi*), 1919, s. 214.

zaten başarılmış olan deneysel teknisyen ve gözlemci sanatçı birlikteliğini de ilk kez o açıkça ifade eder.[141] Teknisyen de, gözlemci sanatçı da dünyayı ampirik olarak kavrayarak bu deneyimden rasyonel yasalar türetmek için uğraşır. İkisi de doğayı tanıyıp denetlemeye çalışır. Yaratıcı –*poiein*– etkinlikleriyle ikisi de, skolastik olarak sınırlandırılmış ve tefekküre dayalı bir yaşam süren üniversite hocasından ayrılır. Ama teknisyen ve doğa bilimci artık matematik bilgisi temelinde entelektüel olarak kabul edilme iddiasındalarsa, çoğu kez teknisyen ve bilim insanıyla özdeş olan sanatçı da zanaatkârdan ayrılarak kendini "özgür sanatlar"dan biriyle ifade edebilir.

Leonardo, Alberti'nin sanatın bir bilim ayarına yükseldiği ve sanatçının hümanistle aynı seviyeye geldiğine yönelik görüşlerine yeni bir temel fikir eklemez. Sadece selefinin iddialarını vurgulayarak güçlendirir. Bir yandan resmin bir tür doğa bilimi olduğunu, diğer yandan bilimlerden daha üstün olduğunu ileri sürer. Çünkü bilimler "taklit edilebilir"dir, yani kişilerüstüdür. Sanat ise bireye ve onun doğuştan gelen yeteneklerine bağlıdır.[142] Böylece Leonardo, resmin "özgür sanatlar"dan olduğu iddiasını sadece sanatçının matematik bilgisi bazında değil, şiirsel dehanınkine denk olduğuna inandığı yeteneği bazında da doğrular. Simonides'e atfedilmiş, resmi "sessiz şiir", şiiri "konuşan resim" görüşünü yeniden canlandırır. Bu şekilde, sonradan Lessing'in de katkıda bulunacağı, sanatlarda öncelik sırasına dair uzun tartışmayı başlatmış olur. Leonardo, resmin dilsizliği kusur olarak kabul edilirse, şiirin de körlüğünden söz edilebileceğini düşünür.[143] Hümanistlerle daha yakın ilişki içinde olan bir sanatçı, asla böyle aykırı bir iddiada bulunmaya cesaret edemezdi.

Orta Çağ'ın zanaatkârlık anlayışının ötesine geçmiş, resmin daha üstün olduğuna ilişkin bir değerlendirme, hümanizmin ilk ön-

---

141 LEONARDO OLSCHKI: *Gesch. der neusprachlichen wiss. Lit.* (*Modern Bilim Literatürünün Tarihi*), I, 1919, s. 107-108.

142 A. DRESDNER, op. cit., s. 72.

143 J. P. RICHTER: *The Literary Work of Leonardo da Vinci* (*Leonardo da Vinci'nin Edebi Çalışmaları*), 1883, I, No. 653.

cülerinde bile fark edilebilir. Dante, Cimabue ve Giotto için ölümsüz bir anıt (Araf XI, 94/96) dikerek onları Guido Guinicelli ve Guido Cavalcanti gibi şairlerle karşılaştırır. Petrarca, sonelerinde ressam Simone Martini'yi över. Filippo Villani, Floransa kasidesinde kentin ünlü adamları arasında birçok sanatçıdan da söz eder. İtalyan Rönesans *novelle*'si,[144] özellikle Boccaccio ve Sacchetti'ninkiler, sanatçılar hakkında çok sayıda anekdot içerir. Sanat bu öykülerde çok küçük bir rol oynasa da, hikâye anlatıcılarının gözünde sanatçıların sıradan zanaatkârın anonim mevcudiyetinden sıyrılıp birey muamelesi görecek kadar ilginç bulunmuş olmaları bu öykülerin ayırt edici özelliğidir. Quattrocento'nun ilk yarısı, İtalyan Rönesansı'nın tipik bir ürünü olan sanatçı biyografisinin başlangıcını zaten görmüştür. Brunelleschi, bir çağdaşı tarafından yaşamı yazılan ilk sanatçıdır. Bu, daha önce prenslere, kahramanlara ve azizlere tanınmış bir imtiyazdı. Ghiberti, elimizde bulunan, bir sanatçının elinden çıkma ilk otobiyografiyi yazar. Komün, Brunelleschi'nin şerefine Katedral'in içine bir mezar anıtı inşa ettirir. Lorenzo, Filippo Lippi'nin naaşının Spoleto'dan eve getirilerek törenle gömülmesini ister. Ama kendisine cevap olarak Spoleto'nun ne yazık ki büyük adamlara sahip olma açısından Floransa'dan çok daha fakir olduğu ve bu nedenle arzusu yerine getirilemeyeceği verilir. Bütün bunlar, dikkatin sanat eserinden sanatçının kişiliğine kaydığının bariz göstergesidir. İnsanlar, modern anlamda yaratıcı gücün farkına varmaya başlarlar ve sanatçının öz saygısının arttığına yönelik işaretler çoğalır. Quattrocento'nun neredeyse tüm önemli ressamlarının imzaları elimizdedir. Ayrıca Filarete, aslında tüm sanatçıların eserlerine imza atmalarını istediğini dile getirir. Ama bu ressamların çoğunun, her zaman taşınabilir olmasa bile geriye otoportrelerini de bırakmaları, bu gelenekten daha ayırt edici bir özelliktir. Sanatçılar kendilerini ve bazen de ailelerini, ayrıca yapının inşasından sorumlu kişileri ve hamileri, Meryem ve azizlerin yanında seyirci olarak betimler. Böylece Ghirlandaio, Santa Maria Novella Kilisesi'ndeki bir freskte, hami ve karısının karşısına kendi yakınlarını resmeder. Hatta Peru-

144 İtalyanca (çoğul). "Kısa roman." (ç.n.)

gia, Perugino'yu Cambio'daki[145] fresklerine kendi portresini de eklemesi için görevlendirir. Gentile da Fabriano, Venedik Cumhuriyeti'nden aristokrat togasını alır. Bolonya, Gonfaloniere makamına Francesco Francia'yı seçer. Floransa, Michelozzo'ya yüksek bir paye olan Konsey Üyesi unvanını verir.[146]

Sanatçıların yeni bireysel farkındalıkları ile kendi yapıtlarına karşı değişen tutumlarının en önemli göstergelerinden biri, doğrudan siparişle çalışmaktan kurtulmaya başlamaları ve siparişleri eskisi gibi titizlikle yapmayıp genelde dışarıdan verilen herhangi bir iş olmaksızın kendi istekleriyle sanatsal görev üstlenmeleridir. Filippo Lippi'nin, zanaatkârlıkta genel kural olan kesintisiz ve monoton çalışma temposuna her zaman bağlı kalmadığı ve o anda hemen başkalarına hizmet edebilmek için bazı siparişleri bir süreliğine bir kenara bıraktığı zaten bilinmektedir. Onun döneminden sonra, bu coşkulu çalışma yöntemiyle giderek daha sık karşılaşırız.[147] Perugino'nun işverenlerine hayli kötü davranan şımarık bir "yıldız" olduğunu zaten görmüştük. Sanatçı, ne Palazzo Vecchio'da ne de Venedik'teki Dükalık Sarayı'nda verilen görevi yapar. Katedral'deki Meryem Şapeli'ne söz verdiği resim yüzünden Orvieto'yu o kadar uzun süre bekletir ki, komün sonunda işi Signorelli'ye devreder. Sanatçının giderek yükselişi, en iyi Leonardo'nun kariyerinde görülür. Leonardo, Floransa'da şüphesiz saygı gördüğü hâlde burada çok iş alamaz. Sonradan Ludovico Moro'nun şımarık saray ressamı ve Cesare Borgia'nın ilk askerî mühendisi olur. Ama hayatı Fransa kralının en sevdiği yakın arkadaşı olarak son bulur. Köklü değişiklik Cinquecento'nun başında gerçekleşir. O dönemden itibaren, ünlü ustalar artık sanat hamilerinin koruması altında değillerdir; kendileri büyük birer efendiye dönüşmüşlerdir. Vasari'ye göre, Raffaello bir ressam gibi değil, büyük bir derebeyi gibi yaşar. Roma'da kendi sarayında oturur, prens ve kardinallerle onların dengiymiş gibi görüşür. Baldassare Castiglione ve

---

145 İtalyanca. Arte del Cambio, Sarraflar Loncası'dır. (ç.n.)

146 R. SAITSCHICK, op. cit., s. 185-186.

147 Bandello'nun, Leonardo'nun "*Son Akşam Yemeği*" üzerindeki aralıklı çalışma yöntemi betimlemesi ile karşılaştırınız; alıntı KENNETH CLARK'tan, op. cit., s. 92-93.

Agostino Chigi arkadaşları, Kardinal Bibbiena'nın yeğeni ise eşidir. Tiziano, toplumsal merdivenin basamaklarında daha da yukarı tırmanır. Zamanının en çok aranan ustası olarak şöhreti, yaşam tarzı, rütbesi ve unvanları onu toplumun en yüksek çevrelerine çıkarır. İmparator V. Charles, onu Laterano Sarayı'nın kontlarından biri, İmparatorluk Sarayı mensubu ve Altın Mahmuz Şövalyesi yapar. Ona kalıtsal asaletin yanı sıra bir dizi ayrıcalık verir. Hükümdarlar, portrelerini resmetsin diye büyük çaba harcar, ama çoğu zaman başarılı olamazlar. Aretino'nun da belirttiği gibi, prenslere yaraşır bir geliri vardır. Raffaello ne zaman onu resmetse, imparator ona pahalı hediyeler verir. Kızı Laviniá muhteşem bir çeyiz alır. III. Henry, usta yaşlanınca ona kişisel bir ziyarette bulunur. Raffaello 1576'da vebaya kurban gittiğinde, aksi takdirde istisnasız her zaman uyulan veba kurbanlarının kiliselere gömülmelerine yönelik katı yasağa rağmen Cumhuriyet'in sunabileceği en büyük törenle Frari Kilisesi'ne gömülür. Son olarak, Michelangelo şüphesiz eşi görülmemiş bir mertebeye çıkarılır. Üstünlüğü o kadar açıktır ki, tüm tören, unvan ve ayrıcalıklarından büsbütün vazgeçmeyi göze alabilir. Prenslerin ve papaların dostluğunu küçümser, onlara kafa tutmaya cesaret edebilir. Ne kont ne devlet özel kalemi ne de papalık yetkilisidir, ama ona "İlahi" denir. Kendisine gönderilen mektuplarda bir ressam ya da heykeltıraş olarak tanımlanmak istemez: Ne fazla ne eksik, sadece Michelangelo Buonarroti olduğunu söyler. Genç asilzadelerin onun talebeleri olmalarını ister. Onun durumunda bu hemen züppeliğe atfedilmemelidir. "Colla mano" değil, "col cervello"[148] resim yaptığını iddia eder ve figürü yalnız hayal gücünün büyüsüyle mermer bloktan çıkarmak istediğini söyler. Sanatçının yaratılışındaki gururdan; zanaatkâr, teknisyen ve incelik yoksunları karşısındaki üstünlüğünün bilincinde olmasından fazlasıdır bu. Esasen sıradan gerçeklikle temasa geçme korkusunun kanıtıdır. Yeteneği dolayısıyla derin bir sorumluluk duygusu hisseden ve kendi sanatsal dehasında daha yüksek ve insanüstü bir güç gören modern, yalnız ve şeytani bir dürtüyle hareket eden sanatçının ilk örneğidir. Kendi fikri

148 İtalyanca. "Eliyle değil, beyniyle." (ç.n.)

tarafından tamamen ele geçirilmiş ilk sanatçıdır, onun için bu fikirden başka bir şey yoktur. Burada bir dereceye kadar egemenlik elde edilir; bunun karşısında daha önceki tüm sanatsal özgürlük anlayışları hiçliğe karışıp gider. Artık ilk kez sanatçının mutlak özgürleşmesi sağlanır. Artık ilk kez, sanatçı Rönesans'tan beri bildiğimiz şekliyle o dâhiye dönüşür. Son değişiklik şimdi tamamlanır: Bundan böyle saygının hedefinde olan ve rağbet gören, sanatı değil, kendisidir. Sanatçının ihtişamını yansıtmakla görevli olduğu dünya, şimdi onun ihtişamını yansıtır. Aracısı olduğu kült artık ona uygulanır. İlahi lütuf hâli hamilerinden kendisine geçmiştir. Kahraman ve ihtişamını ilan eden sanatçı, hami ve sanatçı arasında gerçekten de hep karşılıklı bir övgü vardı.[149] Methiye yazarının şöhreti ne kadar büyükse, duyurduğu şöhretin değeri de o kadar büyüktü. Ama şimdi ilişki o kadar yüceltilmiştir ki, hami sanatçıyı yüceltme eylemiyle yüceltilir; sanatçı tarafından övülmek yerine kendisi sanatçıyı över. V. Charles, Tiziano'nun düşürdüğü fırçayı almak için eğilir ve bir imparatorun Tiziano gibi bir ustaya hizmet etmesinden daha doğal bir şey olmadığını düşünür. Sanatçı efsanesi tamamlanmıştır. Kuşkusuz bunun hâlâ cilveli bir yanı vardır: Sanatçının ışıkta yüzmesine izin verilir ki, hami o yansımada parlayabilsin. Ama bu karşılıklı takdir ve övgü, hizmetlerin karşılıklı olarak değerlendirilip ödüllendirilmesi, çıkarların karşılıklı korunması hiç bitmeyecek midir? En fazla, sadece daha örtük hâle gelecektir.

Rönesans sanat anlayışında temel olarak yeni unsur, deha kavramının keşfi ve sanat eserinin otokratik bir kişiliğin yaratımı olduğu; bu kişiliğin gelenek, teori ve kuralları, hatta eserin kendisini bile aştığı; eserden daha zengin ve derin olup herhangi bir nesnel formda yeterince ifade edilmesinin imkânsız olduğu fikridir. Bu fikir, entelektüel özgünlük ve kendiliğindenliğe bağımsız bir değerin atfedilmediği, ustaları taklit etmenin önerildiği, intihalin caiz kabul edildiği, entelektüel rekabet düşüncesine olsa olsa yüzeysel biçimde değinildiği, ama bunun hiçbir zaman baskın

149 EDGAR ZILSEL: *Die Entstehung des Geniebegriffes* (*Deha Kavramının Doğuşu*), 1926, s. 109.

olmadığı Orta Çağ'a yabancıydı. Tanrı vergisi, doğuştan gelen ve benzersiz şekilde bireysel bir yaratıcı güç olarak deha fikri; dâhinin kabul etmekle kalmayıp aynı zamanda uymak zorunda olduğu kişisel ve istisnai yasa öğretisi; dâhi sanatçının bireyselliğinin ve istekliliğinin haklı gösterilmesi... Tüm bu düşünce tarzı ilk kez Rönesans toplumunda ortaya çıkar. Bu toplum, dinamik doğası ve rekabet fikrini benimsemesi nedeniyle bireye Orta Çağ'ın otoriter kültüründen daha iyi fırsatlar sunar ve iktidar sahiplerinin hissettikleri artan propaganda ihtiyacı yüzünden sanat piyasasında arzın geçmişte karşılamak zorunda olduğundan daha büyük bir talep yaratır. Ama modern rekabet fikrinin Orta Çağ'ın derinliklerine uzanması gibi, nesnel ve kişilerüstü unsurlarca belirlenmiş Orta Çağ'ın sanat anlayışı da uzun bir süre artçı etkilerini sürdürür. Öznelci sanatsal etkinlik anlayışı, Orta Çağ sona erdikten sonra bile yalnızca çok yavaş bir gelişim gösterir. Bu nedenle Rönesans'ın bireyci anlayışına çifte bir düzeltme yapmak gerekir. Bununla birlikte Burckhardt'ın tezi hemen reddedilmemelidir. Çünkü Orta Çağ'da güçlü kişilikler zaten mevcutsa,[150] bireysel düşünüp hareket etmek bir şey, kişinin bireyselliğinin bilincinde olması, onu olumlayıp kasıtlı olarak yoğunlaştırması başka bir şeydir. Bireysel tepkinin yerini doğal bir bireysel bilinç alana dek, kelimenin modern anlamında bireycilikten söz edilemez. Bireyselliğin kendini yeniden hatırlaması ancak Rönesans'ta başlar, ama Rönesans kendini anımsayan bireysellikle başlamaz. Sanatta kişiliğin ifadesi, sanatın artık nesnel bir 'Ne'ye değil, öznel bir 'Nasıl'a dayandığı fark edilmeden çok önce aranmış ve takdir edilmişti. Kendi kendine itiraf hâline gelmesinden çok sonra, insanlar sanattaki nesnel hakikat hakkında konuşmaya devam ettiler. Ama sanatın genel kabul görmesini sağlayan şey tam da sanattaki kendini ifade etme çabasıydı. Rönesans'ın büyük deneyimi kişiliğin gücü, bireyin entelektüel enerjisi ve kendiliğindenliğidir. Bu enerjinin ve kendiliğindenliğin somutlaşması olarak de-

150 DIETRICH SCHAEFER: *Weltgesch. der Neuzeit* (*Modern Dünya Tarihi*), 1920, 9. baskı, s. 13-14 ile karşılaştırınız.—J. HUIZINGA: *Wege der Kulturgeschichte* (*Kültür Tarihi İzlekleri*), 1930, s. 130.

ha, insan aklının doğasının en üstün ifadesi ve gerçeklik üzerindeki gücünü bulduğu ideal hâline gelir.

Deha kavramının gelişimi fikrî mülkiyet düşüncesiyle başlar. Orta Çağ'da hem bu anlayış hem de özgünlük arzusu eksiktir, ki bunların her ikisi de doğrudan birbiriyle ilişkilidir. Sanat, Tanrı'nın temsilinden başka bir şey olmadığı ve sanatçı yalnızca şeylerin ebedi ve doğaüstü düzeninin görünür kılındığı araç olduğu sürece, sanatta özerklik ya da sanatçının eserine fiilen sahip olması söz konusu olamaz. Fikrî mülkiyet düşüncesini kapitalizmin başlangıcıyla ilişkilendirmek kör göze parmak bir yaklaşımdır ve yanıltıcı olacaktır. Entelektüel üretkenlik ve fikrî mülkiyet düşüncesi, Hristiyan kültürünün çözülmesinden doğar. Din, manevi yaşamın tüm alanlarını denetleyerek kendi içinde birleştirmeyi bırakır bırakmaz, çeşitli entelektüel ifade biçimlerinin özerkliği fikri ortaya çıkar, anlam ve amacını kendi içinde taşıyan bir sanat akla yatkın hâle gelir. Sanat da dâhil olmak üzere tüm kültürü dine dayandırmaya yönelik bütün girişimlere rağmen, daha sonraki hiçbir çağ, Orta Çağ'ın kültürel birliğini yeniden kurmayı ve sanatı özerkliğinden yoksun bırakmayı başaramamıştır. Sanatsal olmayan amaçların hizmetine sunulduğunda bile, sanat artık kendi içinde keyifli ve önemli bir şey olarak kalır. Ama ayrı entelektüel kalıplar, tek bir hakikatin çok farklı biçimleri olarak görmekten vazgeçilirse, bireysellik ve özgünlüklerini değer ölçütü hâline getirme fikri de ortaya çıkar. Trecento hâlâ tamamen *tek* bir ustanın, Giotto ve onun geleneğinin büyüsü altındaydı. Ama Quattrocento'da bireysel çabalar her yöne damgasını vurmaya başlar. Özgünlük, rekabet mücadelesinde silaha dönüşür. Toplumsal süreç artık kendi üretmediği, ama amaçlarına uyarlayıp etkinliğini arttırdığı bir araca el koyar. Sanat piyasasındaki fırsatlar sanatçı için tatminkâr olmaya devam ettiği sürece, bireyselliğin geliştirilmesi bir özgünlük çılgınlığına dönüşmez. Bu, sanat piyasasındaki yeni koşulların sanatçılar için sıkıntı verici ekonomik rahatsızlıklar yaratacağı Maniyerizm dönemi için geçerlidir. Fakat "özgün dâhi" ideali, özel sanat hamiliğinden serbest ve korumasız pazara geçişte, sanatçıların maddi mevcudiyetleri için her zamankin-

den de zorlu bir mücadele vermek zorunda kalacakları 18. yüzyıla kadar ortaya çıkmaz.

Deha kavramının gelişimindeki en önemli adım, gerçek başarı fikrinden başarma kapasitesine sahip olma fikrine, eserden sanatçının kişiliğine, eksiksiz başarının takdirinden salt niyet ve düşüncenin takdir edilmesine atılmış adımdır. Bu adım sadece, kişisel bir üslubu kendi içinde ilginç ve öğretici olarak görmeye başlayan bir çağda atılabilirdi. Quattrocento'da bu tutumun bazı ön koşullarının hâlihazırda mevcut olması Filarete'nin incelemesinden bir paragrafla örneklendirilebilir. Buna göre bir sanat eserindeki formlar, yazarın el yazısını hemen ele veren bir el yazmasındaki karalamalara benzer.[151] Desen, kaba taslak, eskiz ve *bozzetto*'ya,[152] genel olarak bitmemiş eserlere duyulan beğeni ve artan düşkünlük, aynı doğrultuda atılmış başka bir adımdır. Tamamlanmamış parçaya yönelik beğeninin kökeni de aynı şekilde deha fikrine dayanan öznelci sanat anlayışındadır. Klasik torso çalışmasıyla geliştirilen sanat felsefesi, onu yalnızca yoğunlaştırdı. Rönesans için desen ve eskiz, yalnızca sanatsal biçimler olarak değil, aynı zamanda sanattaki yaratıcı sürecin belge ve kayıtları olarak da önem kazandı. Bitmiş işten farklı olarak kendi başlarına belirli bir ifade biçimi kabul edildiler. Sanatsal keşif sürecini, sanatçının öznelliğiyle neredeyse tamamen kaynaştığı başlangıç noktasında sergiledikleri için değerliydiler. Vasari, Uccello'nun geriye sandıklar dolusu desen bıraktığını söyler. Buna karşılık Orta Çağ'dan günümüze neredeyse hiç çizim ulaşmamıştır. Orta Çağ sanatçısının anlık parlak fikirlerine sonraki ustaların verdiği önemi atfetmemesi ve muhtemelen her uçup giden fikri kaydetmeye değer görmemesi bir yana, Orta Çağ'dan kalma desenlere nadiren rastlanmasının nedeni pekâlâ, çizimin ancak kullanılabilir ve makul fiyatlı kâğıt stokları satın alınabilir hâle geldiğinde yaygınlaşması[153] ve aslında çizimlerin yalnız nispeten küçük bir bölümünün günümüze ulaşmış olması olabilir. Ortadan

---

151 JULIUS SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur* (*Sanat Literatürü*), 1924, s. 139.

152 İtalyanca. Daha büyük heykel çalışmaları için kil model. (ç.n.)

153 JOSEPH MEDER, op. cit., s. 169-170.

kaybolmalarının tek nedeni şüphesiz eski olmaları değildir. Desenlerin korunmasına sonraki çağlara göre daha az önem verildiği apaçık ortadadır. Gerçekçi ve nesnel düşünce biçimleriyle Orta Çağ sanat felsefesi ile öznelci Rönesans'ınki arasındaki tüm fark, Orta Çağ'ın desene olan ilgisizliğinde ikna edici bir şekilde kendini gösterir. Orta Çağ için sanat eserinin değeri tamamen nesnel iken, Rönesans ona kişisel bir değer de atfetmiştir. Desen, sanatsal yaratımın doğrudan formülü hâline geldi. Çünkü son tahlilde her sanat eserine bağlı bölük pörçük, tamamlanmamış ve tamamlanamaz unsura mümkün olan en çarpıcı ifadeyi veriyordu. Deha kavramının bu temel özelliği, yani başarı yetisinin başarının üstüne çıkarılması, dehanın tamamen gerçekleştirilemez görüldüğü anlamına gelir ve bu da tamamlanmamış desenin neden tipik bir sanat formu olarak kabul edildiğini açıklar.

Dehanın kendini tam olarak ifade edememesinden, yanlış anlaşılmış dâhiye, oradan da kendi dünyasının hakkını teslim etmediğine inanan sanatçının gelecek nesillere seslenmesine sadece bir adım kalmıştı. Rönesans bu adımı hiç atmadı. Başarısız sanatçıların kendileri hakkında verilmiş hükümlere itiraz ettikleri sonraki çağlara kıyasla sanattan daha çok anladığı için değil, sanatçının var olma mücadelesi hâlâ görece zararsız biçimlerle dışa vurulduğu için yapmadı bunu. Yine de deha kavramı çoktan belli başlı diyalektik özellikler kazanmıştır. Bu, sanatçının hem sanatı kapalı kutu gibi gören dar kafalıya hem de acemilere ve sanat meraklılarına karşı daha sonra faydalanacağı savunma mekanizmasını şimdiden görmemizi sağlar. Sanatçı, bunların ilkine karşı eksantrik maskesinin arkasına sığınacak, ikincisine karşı yeteneğinin doğuştan gelen niteliğini ve sanatın eğitimle öğrenilemeyeceğini vurgulayacaktı. Francisco de Hollanda, *Resim Üzerine Konuşmalar*'ında (1548) her önemli kişiliğin kendine özgü bir yanı olduğunu ve sanatçı olarak doğulduğu fikrinin o zamanlar bile tamamen yeni olmadığını belirtir. Dehanın esinlenilmiş niteliğine, performansının kişilerüstü ve akıl dışı doğasına yönelik teori, burada entelektüel bir aristokrasinin; kişisel liyakatten, Erken Rönesans'ın kendini diğerlerinden da-

ha keskin biçimde ayrıştırarak tanımlamak için kullandığı anlamıyla *virtù*'dan[154] vazgeçmeyi tercih eden bir aristokrasinin oluşum sürecinde olduğunu gösterir.

Sanatın özerkliği, deha kavramının öznel bir formda –sanatçının bakış açısından– ifade ettiği fikri, nesnel bir formda –eserin bakış açısından– yansıtır. Kültürel formların dış yasalardan bağımsız olduğu düşüncesi, zihnin kendiliğindenliği fikrinin benzeridir. Öte yandan sanatın özerkliği, Rönesans için yalnızca Kilise'den ve Kilise'nin öne sürdüğü metafizikten bağımsızlık anlamına gelir; mutlak ve genel bir özerkliği ima etmez. Sanat kendini dinî dogmalardan kurtarır, ama –tıpkı sanatçının ruhban sınıfından kopup hümanistler ve onların takipçileriyle çok daha samimi bir birliktelik geliştirmesi gibi– çağın bilim felsefesiyle yakın ilişkisini sürdürür. Ama Orta Çağ'da "teolojinin hizmetkârı" olduğu anlamda bilimin hizmetkârı olmaktan çok uzaktır. Bu, daha çok, kişinin dünyanın geri kalanından soyutlanmış olarak entelektüel yaşamını düzenleyip oldukça tuhaf türden entelektüel zevklere dalmasının mümkün olduğu bir alandır ve öyle de kalır. Kişi bu sanat dünyasında gezindikçe, hem inancın aşkın dünyasından hem de pratik işler dünyasından sıyrılır. Sanat, inancın amaçlarına hizmet etmek için icra edilebilir ve bilimin de ilgi alanına giren soruları çözmesi beklenebilir. Ama hangi sanat dışı işlevi yerine getirirse getirsin, her zaman kendi kendisinin nesnesiymiş gibi düşünülebilir. Bu, Orta Çağ'ın henüz başaramadığı ve sahip olmaya hazır olmadığı yeni bakış açısıdır. Ne var ki bu, Rönesans'tan önce bir sanat yapıtının biçimsel niteliğine karşı bir şey hissedilmediği, bundan hiç zevk alınmadığı anlamına gelmez. Yalnızca bu tür bir duygu ve haz henüz çok derinlerdeydi. Tamamen duygusal bir tepkiden bilinçli bir tepkiye geçiş yapılır yapılmaz sanat eseri, temsilin entelektüel içeriği ve sembolik değerine göre değerlendirilir oldu. Orta Çağ'da sanata ilgi konuyla sınırlıydı. Klasik sanat bile tamamen manevi içeriğine göre değerlendirildiğinden, dikkatin eser içeriğinin anlamı-

---

154 Latince. "Erdem; cesaret; güç" gibi anlamları var. (ç.n.)

na yoğunlaşması sadece dönemin Hristiyan sanatıyla sınırlı değildi.[155] Rönesans'ın Klasik sanat ve edebiyata karşı tutumundaki değişiklik, yeni eser ve yazarların keşfine değil, ilginin maddi içerikten temsilin biçimsel ögelerine yönelmesine, yani bir anıtın yeni mi keşfedildiği, yoksa zaten tanıdık mı olduğu sorusunun fark yaratmadığına atfedilmelidir.[156] Halkın artık sanatçıların sanatsal yaklaşımını benimsemesi ve sanatı yaşamın ve dinin bakış açısından değil, sanatın kendisiyle eleştirmesi yeni tutumun tipik bir örneğidir. Orta Çağ sanatı hayatı yorumlamayı ve insanı yüceltmeyi, Rönesans sanatı yaşamı zenginleştirmeyi ve insanı mutlu etmeyi amaçlıyordu. Rönesans, Orta Çağ dünyasının sınırlı olduğu ampirik ve aşkın yaşam alanına, varoluşun hem seküler hem de metafizik prototiplerinin kendilerine ait yeni ve o zamana dek hayal edilmemiş bir anlam kazandığı yeni bir bölge ekledi.

Keyif veren, faydacı olmayan ve bağımsız bir sanat fikri, Klasik Çağ için zaten tanıdıktı. Orta Çağ'da unutulduktan sonra, Rönesans'ta resmen yeniden keşfedildi. Ama sanattan zevk almaya adanmış bir yaşamın daha yüce ve soylu bir varoluş biçimini temsil edebileceği Rönesans'tan önce kimsenin aklına gelmemişti. Plotinus ve Neoplatoncular sanata daha yüksek bir amaç atfetmişler, ama aynı zamanda onu özerkliğinden yoksun bırakıp yalnızca anlaşılır bir bilgi aracı hâline getirmişlerdi. Estetik doğasının özerkliğini koruyan ve entelektüel dünyanın kalanından bağımsız olmasına rağmen aslında yalnızca kendi mutlak güzelliğinin bir sonucu olarak eğitici bir güce dönüşen sanat fikri, Petrarca'nın önceden müjdelediği bir fikir, Klasik olmadığı gibi Orta Çağ'a da ait değildir.[157] Rönesans'ın bütün estetizmi hem Orta Çağ'a hem de Klasik sanata aykırıdır. Çünkü sanatın bakış açısı ve standartlarının hayata uygulanması Klasik Antikite'ye tamamen yabancı olmasa da, ölüm döşeğinde kendisine uzatılan haçı çirkin olduğu için öpmeyi reddeden ve daha güzelini isteyen

---

155 KARL BORINSKI, op. cit., s. 21.
156 ERNST WALSER: *Ges. Schriften* (*Toplu Yazılar*), s. 104-105.
157 K. BORINSKI, op. cit., s. 32-33.

inanana dair Rönesans hikâyesinin bir benzerini başka bir çağda bulmak imkânsızdır.[158]

Rönesans'ın estetik özerklik anlayışı gelenekselci bir fikir değildir. Sanatçı kendini skolastik düşüncenin zincirlerinden kurtarmaya çalışır, ama kendi ayakları üzerinde durmaya özellikle hevesli değildir ve sanatın bağımsızlığını prensip meselesi hâline getirmek aklına gelmez. Aksine, entelektüel faaliyetinin bilimsel doğasını vurgular. Cinquecento'ya kadar bilimi ve sanatı tek bir homojen bilgi organı oluşturacak şekilde birleştiren bağlar gevşemez. Sanatın özerkliği fikri, sanatın bilim ve eğitim dünyasından da bağımsız olduğunu ima etmeye ancak bu tarihten sonra başlar. Bilimin sanata yöneldiği dönemler olduğu gibi, sanatın bilime yöneldiği dönemler de vardır. Erken Rönesans'ta, sanatın hakikati bilimsel ölçütlere bağlı hâle getirilirken, Rönesans'ın ilerleyen dönemlerinde ve Barok'ta bilimsel düşünce birçok durumda sanatsal ilkelere göre şekillenir. Quattrocento resmindeki perspektif bilimsel bir anlayışken, Kepler ve Galileo'nun *Universum*'u[159] özünde estetik bir tasavvurdur. Dilthey, Rönesans'ın bilimsel araştırmasında "sanatsal hayal gücü"nden söz ederken haklıdır.[160] Ama Erken Rönesans'ın sanatsal yaratımındaki "bilimsel hayal gücü" için de aynı şey söylenebilir.

Akademisyen ve bilim adamı, 19. yüzyıla kadar Quattrocento'daki prestijini yeniden kazanamadı. Her iki çağda da tüm çabalar, yeni yol ve araçlarla, yeni bilimsel yöntem ve teknik buluşlarla endüstri ve ticaretin büyümesini teşvik etmeye odaklanmıştı. Bu, hem 15. hem de 19. yüzyıllarda bilimin önceliğini ve bilim adamının itibarını kısmen açıklar. Adolf Hildebrand ve Bernard Berenson'un plastik sanatlarda "form"dan anladıkları,[161] Alberti ve Piero della Francesca'nın perspektif kavramında olduğu üzere, es-

---

158 PHILIPPE MONNIER: *Le Quattrocento*, 1901, II, s. 229.

159 Latince. "Evren." (ç.n.)

160 WILHELM DILTHEY: *Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaiss. u. Reformation. Ges. Schriften* (*Toplu Yazılar: Rönesans ve Reform'dan Bu Yana İnsanlığın Bakış Açısı ve Analizi*), II, 1914, s. 343 ff.

161 ADOLF HILDEBRAND: *Das Problem der Form i. d. bild. Kunst* (*Güzel Sanatlarda Form Sorunu*), 1893.—B. BERENSON, op. cit.

tetik olmaktan çok teorik bir anlayıştır. Her iki kategori de duyulara dayanan deneyim dünyasında birer kılavuz, bu dünyanın temellerinin uzamsal teorik yapısının –Rönesans'ın dış dünyaya ilgisinin ağırlıklı olarak bilimsel doğasının yapabileceğinden daha fazla– aydınlatılmasına yönelik araçlardır. Hildebrand'ın uzamsal değerlerinde, Cézanne'ın geometrisinde; Empresyonistlerin fizyolojiye, bütün bir modern roman ve tiyatronun psikolojiye yönelik ilgisinde, nereye dönersek dönelim, ampirik gerçeklik dünyasında bir yol bulma, dünyayı bize doğanın sunduğu şekliyle açıklama, duyulara dayalı deneyiminin verilerini çoğaltıp düzene sokarak rasyonel bir sistem hâline getirme çabası algılarız. 19. yüzyıl için sanat, dış dünyayı anlamada bir bilgi aracı, bir yaşam deneyimi biçimi, insanın çözümlenmesi ve yorumlanmasıdır. Ama nesnel bilgiye yönelik bu natüralizmin kökleri tam da 15. yüzyıldadır. Sanat ilk bilimsel eğitimini o zaman aldı ve bugün bile bir dereceye kadar o zaman yaptığı yatırımın meyvelerini toplamaktadır. Matematik ve geometri, optik ve makine bilimi, ışık ve renk teorisi, anatomi ve fizyoloji onun araçlarıydı. Uzamın doğası, insan vücudunun yapısı, hareket ve oran-orantı, drape çalışmaları ve renk deneyleri ilgilendiği sorunlardı. Tüm bilimselliğine rağmen, Quattrocento'nun doğaya olan sadakatinin yalnızca bir kurgu olduğu, en iyi Rönesans sanatının en özlü örneği olarak kabul edilebilecek şu ifade aracında görülebilir: Mekânın yeniden yaratılmasında kullanılan merkezî perspektif. Perspektif, bir Rönesans icadı değildi.[162] Klasik Antik dönem bile rakursiye aşinaydı ve nesnelerin boyutunu seyirciden uzaklıklarına göre küçültürdü. Ama tek bir perspektife dayalı ve tek bir optik noktaya yönlendirilmiş uzam temsiline aşina olmadığı gibi, farklı nesneler ile aralarındaki mesafeyi betimlemeye istekli ya da muktedir değildi. Resimsel temsillerindeki mekân, homojen bir süreklilik değil, farklı parçalardan oluşan bir bileşimdi. Panofsky'nin sözleriyle, "sistematik bir mekân" değil, bir "yığma" bir mekân idi. Resimde nesnelerin içinde bulunduğu uzamın sonsuz, süreklilik arz eden ve homojen

162 ERWIN PANOFSKY: *Die Perspektive als "symbolische Form"* (*"Sembolik Form" Olarak Perspektif*), Vortraege der Bibl. Warburg, 1927, s. 270 ile karşılaştırınız.

bir unsur olduğu ve nesneleri genellikle daima aynı tarzda, yani tek ve sabit bir bakışla gördüğümüz ön kabulü ancak Rönesans'ta edinilmiştir.[163] Oysa gerçekte algıladığımız şey sınırlı, süreksiz ve heterojen olarak sıkıştırılmış bir uzamdır. Aslında mekânı kenarlardan çarpık ve bulanık görürüz. İçeriği az çok bağımsız grup ve parçalara bölünmüştür ve fizyolojik olarak belirlenmiş görüş alanımız küremsi olduğundan, düz çizgiler bir dereceye kadar gözümüze eğri görünür. Rönesans sanatının bize sunduğu, tüm parçaları aynı netlikte olup tutarlı biçimde ele alınmış, paralelleri kaçış noktası ve homojen bir mesafe ölçüm modülüyle betimlenmiş alan-ölçümsel[164] perspektife dayalı uzam temsili, L. B. Alberti'nin optik piramidin enine kesiti olarak tanımladığı bu resim, cesur bir soyutlamadır. Merkezî perspektif, uzamın matematiksel açıdan doğru, ama psiko-fizyolojik açıdan imkânsız bir temsilini üretir. Bütünüyle rasyonelleştirilmiş bu anlayış, gerçek optik izlenimin ancak Rönesans ile 19. yüzyıl sonu arasında kalan yüzyıllar gibi tamamen bilimsel bir döneme uygun bir yeniden üretimi gibi görünebilir. Birlik ve tutarlılık, aslında bu dönemin tamamında hakikatin en üstün ölçütüydü. Gerçekliği tutarlı bir şekilde düzenlenmiş ve homojen bir uzam olarak değil, daha çok, farklı görsel merkezlerden dağınık gruplar hâlinde gördüğümüzü ve gözümüz –tıpkı Lorenzetti'nin Siena'daki büyük duvar resimlerinde yaptığı gibi– bir gruptan diğerine hareket ederken zihnimizde bütünün kısmi görünümlerinden daha kapsamlı bir kompleksin panoramasını oluşturduğumuzu ancak yakın zamanda yeniden fark ettik. Her hâlükarda, bu fresklerdeki mekânın süreksiz temsili, bugün Quattrocento ustalarının merkezî perspektif kurallarına göre çizdikleri resimlerden daha ikna edici bir izlenim bırakır.[165]

Yeteneğin çok yönlülüğü, özellikle de sanat ve bilimin tek bir kişide birleşmesi, Rönesans'ın bilhassa ayırt edici bir özelliği ola-

---

163 Ibid., s. 160.

164 Alan-ölçüm ya da planimetri, düzlem yüzeyleri inceleyen geometri dalı. (ç.n.)

165 JACQUES MESNIL: *Die Kunstlehre der Fruehrenaissance im Werke Masaccios* (*Masaccio'nun Eserlerinde Erken Rönesans Sanat Öğretisi*), Vortraege der Bibl. Warburg, 1928, s. 127.

rak hissedilmiştir. Ne var ki sanatçıların birkaç farklı teknikte usta olmaları; Giotto, Orcagna, Brunelleschi, Benedetto da Maiano ve Leonardo da Vinci'nin mimar, heykeltıraş ve ressam; Pisanello, Antonio Pollaiuolo ve Verrocchio'nun heykeltıraş, ressam, kuyumcu ve madalyon oymacı olmaları; gelişmiş uzmanlaşmaya rağmen Raffaello'nun hâlâ hem ressam hem mimar, Michelangelo'nun heykeltıraş, ressam ve mimar olmaları Rönesans'ın çok yönlülük idealinden ziyade, görsel sanatların zanaat mizacıyla ilişkilidir. Ansiklopedik öğrenme ve pratik çok yönlülük aslında Orta Çağ idealleridir. Quattrocento, bunları zanaatkârlık geleneğiyle birlikte devralır ve zanaat ruhundan uzaklaştığı ölçüde de bırakır. Geç Rönesans'ta, aynı anda farklı sanat türlerini icra eden sanatçılarla giderek daha nadiren karşılaşırız. Ama hümanist kültür anlayışının zaferiyle, uzmanlaşmaya karşı entelektüel bir eğilim olan *uomo universale*[166] fikri yeniden gündeme gelir ve zanaatkârdan çok amatöre benzeyen bir tür çok yönlülük kültüne yol açar. Quattrocento'nun sonunda her iki eğilim de birbiriyle yarışmaktadır. Bir yanda, üst sınıfların gereksinimlerini karşılamaya uygun hümanist idealin evrenselciliği hüküm sürer. Onun etkisi altında sanatçı, el becerisini entelektüel ve kültürel türden bir bilgiyle tamamlamaya çalışır. Öte yandan, iş bölümü ve uzmanlaşma ilkesi zafer kazanır ve yavaş yavaş sanat alanında bile gücünün son raddesine ulaşır. Cardano, daha şimdiden, aynı anda birkaç farklı şeyle meşgul olmanın kültürlü bir adamın itibarını zedelediğine işaret etmektedir. Uzmanlaşma eğilimine karşılık, Yüksek Rönesans'ın önde gelen mimarlarından sadece Antonio da Sangallo'nun bu kariyere hazırlandığından özellikle söz etmek gerekir. Bramante aslen ressamdı; Raffaello ve Peruzzi resimle mimariyi birleştirmeye devam ettiler. Michelangelo ise her şeyden önce bir heykeltıraştır ve öyle kalır. Mimarlık mesleğinin nispeten geç yaşta seçilmesi ve birçok ustanın bunun için ağırlıklı olarak teorik bir eğitim görmesi, bir yandan entelektüel ve akademik eğitimin pratik eğitimin yerini ne kadar çabuk aldığını, diğer yandan da mimarlığın nasıl bir dereceye kadar amatör eğlen-

166 İtalyanca. "Evrensel insan." Birçok alanda yetenekli olan kişi. (ç.n.)

cesi hâline geldiğini gösterir. Büyük derebeyi aslında her zaman sadece sanat hamisi olarak değil, amatör bir mimar olarak da hareket etmekten hoşlanmıştır.

Ghiberti'nin Vaftizhane kapılarını tamamlamak için on, yirmi yıla ihtiyacı vardı. Luca della Robbia da Floransa Katedrali'nin Cantoria'sı için yaklaşık on senesini harcadı. Öte yandan, Ghirlandaio'nun çalışma yöntemi daha şimdiden dâhinin *fa presto*[167] tekniğiyle tanımlanır ve Vasari, üretim kolaylığı ve hızında gerçek sanatsal yeteneğin doğrudan bir göstergesini görür.[168] İki unsur, amatörlük ve ustalık, kendi içinde çelişkili olsa da, haklı olarak "entelektüel yaşamın ustası" olarak tarif edilen hümanistte bir araya gelir. Ama bozulmamış ve ebediyen genç amatör olduğunu söylemek de onu eşit derece doğru tanımlar. Hümanistlerin gerçekleştirmekle ilgilendikleri ideal kişilikte her iki unsur da mevcuttur. Ne var ki çelişkili birlikteliklerinde, hümanistlerin –kökleri ilk temsilcileri oldukları edebiyatçılık mesleğinde olan– entelektüel yaşantılarının problematik doğası kendini gösterir. Tamamen bağımsız olduğunu iddia eden, ama aslında birçok yönden bağımlı bir meslek sınıfı kavramıdır bu. 14. yüzyılın İtalyan yazarları hâlâ büyük ölçüde toplumun üst sınıflarından geliyordu; kent aristokrasisinin üyeleri ya da hâli vakti yerinde burjuvaların oğullarıydılar. Cavalcanti ve Cino da Pistoia asil soydan geliyorlardı. Petrarca bir noterin oğluydu, Brunetto Latini ise noterdi. Villani ve Sacchetti zengin tüccarlardı, Boccaccio ve Sercambi zengin tüccarların oğullarıydılar. Bu yazarların Orta Çağ minstrel'leriyle neredeyse hiçbir ortak yanları yoktu.[169] Ama hümanistler ne sınıfsal olarak belirlenmiş ne de kültürel ve mesleki açıdan homojen bir toplumsal kategoriye aittiler. Aralarında din adamları ve meslekten olmayanlar, zenginler ve fakirler, üst düzey memurlar ve küçük noterler, tüccarlar ve öğretmenler, avukatlar ve akademisyenler vardı.[170] Bununla birlikte alt sınıfların temsilcile-

167 İtalyanca. "Bir çırpıda yapılan" anlamında. (ç.n.)
168 İcranın hızı ARETINO'nun Tintoretto'ya mektuplarında da (1545-1546) övülür.
169 E. ZILSEL, op. cit., s. 112-113.
170 E. WALSER, op. cit., s. 105.

ri bir araya gelerek toplam sayının giderek artan bir oranını oluştururlar. İçlerinde en ünlüsü ve en etkilisi bir kunduracının oğludur. Hepsi kentte doğup büyümüştür. Her türlü paylaştıkları bir özelliktir bu. Çoğu fakir ailelerin çocuklarıdır. Bazıları gelecek vaat eden ve son derece çekici bir kariyer hedeflemiş, kendilerini en başından beri sıra dışı koşullar içinde bulan dâhi çocuklardır. Hayatın erken dönemlerinde ortaya çıkan abartılı hırslar, çoğu zaman ekonomik sıkıntıların da dâhil olduğu yıllarca süren zahmetli çalışmalar, eğitim ve sekreterlik işlerinde verilen mücadeleler, mevki ve şöhret arayışı, kodamanlarla kurulan dostluklar, kıskançlıktan kaynaklanan düşmanlıklar, ucuz başarılar ve hak edilmemiş başarısızlıklar, bir yanda kamusal törenler ve takdir görmenin ezici yükü, diğer yanda işsiz güçsüz kalma... Tüm bu deneyimlerin üstlerinde etkisi oldu ve ahlaki açıdan onlara büyük zarar verdi. Çağın toplumsal koşulları edebiyatçıya fırsatlar sunuyor ve onu daha baştan yetenekli bir gencin ruhunu zehirlemeye müsait tehlikelerle sınıyordu.

Hümanizmin teorik açıdan serbest bir edebi meslek olarak yükselişinin ön koşulu, hazır bir okuyucu kitlesi sağlayabilecek, görece kalabalık bir mülk sahibi sınıfın varlığıydı. En başından beri hümanist hareketin en önemli merkezlerinin saray ve idari makamlar olduğu doğrudur. Ama destekçilerinin çoğu varlıklı tüccarlar ve kapitalizmin yükselişi sayesinde para ve nüfuz elde etmiş diğer unsurlardı. Orta Çağ edebiyat yapıtları yalnızca çok sınırlı bir çevre için tasarlanmıştı ve genellikle yazarların zaten yakından tanıdıkları kişilerden oluşuyordu. Hümanistler, daha geniş ve bir dereceye kadar anonim bir topluluğa hitap eden ilk yazarlardır. Serbest edebiyat piyasasının doğasında olan bir şey ve edebiyatın koşullandırıp etkilediği bir kamuoyu sadece onların döneminden itibaren mevcuttur. Konuşmaları ve kitapçıkları, ilk modern gazetecilik biçimleridir. Nispeten geniş bir kitle içinde dolaşımda olan mektupları, o dönemin gazeteleridir.[171] Arentino

---

171 J. HUIZINGA: *Erasmus*, 1924, s. 123 ile karşılaştırınız.—KARL BUECHER: "Die Anfaenge des Zeitungswesens ("Gazetecilik Endüstrisinin Başlangıcı")." *Die Entstehung der Volkswirtschaft*'ta, 1919, 12. baskı, I, s. 233.

“ilk gazeteci” ve aynı zamanda şantaj yapan ilk gazetecidir. Varlığını borçlu olduğu özgürlük, ilk kez, Yazarın artık tek bir hami ya da son derece sınırlı bir hami çevresine bağlı olmadığı bir çağda mümkün oldu. Ürünlerinin o kadar çok potansiyel müşterisi vardı ki, artık hepsiyle arasının iyi olmasına gerek yoktu. Ama hümanistlerin okuyucu kitlesi olarak güvenebilecekleri ne de olsa görece küçük bir eğitimli sınıftı ve modern edebiyatçıyla karşılaştırıldığında, özel bir gelirleri yoksa, yani en başından itibaren bağımsız değillerse hâlâ asalak bir yaşam sürüyorlardı. Genellikle sarayların lütfuna ve normalde sekreter ya da özel öğretmen olarak hizmet ettikleri nüfuzlu vatandaşların himayesine muhtaçtılar. Eski yiyecek-yatacak yardımı ve bağış yerine devletten maaş, emekli maaşı ve yardım alıyorlardı. Yeni seçkinler, hümanistlerin oldukça pahalıya mal olan bakımlarını zarif bir evi çekip çevirmenin kaçınılmaz masraflarından biri olarak görüyorlardı. Özel geliri olan bir beyefendi artık evde saray ozanı ya da budalası, özel bir tarihçi ya da profesyonel bir methiye yazarı yerine, bir hümanist tutuyordu. Ama hümanistin verdiği hizmetler, büründüğü şekil biraz yüceltilmiş olsa da, aslında aşağı yukarı aynıydı. Öte yandan kendisinden bu hizmetlerden fazlası bekleniyordu. Çünkü burjuvazinin üst kesimi, nasıl daha önceden kalıtsal aristokrasiyle ittifak yapmışsa, şimdi de entelektüel aristokrasiyle ilişki kurmak istiyordu. İlk büyük ittifak sayesinde unvan sahibi olarak doğma ayrıcalıklarından pay almıştı. İkincisiyle entelektüel olarak da soylulaşacaktı.

Entelektüel açıdan özgür oldukları yanılgısıyla çalışan hümanistler, egemen sınıfa bağımlılıklarını aşağılayıcı bulmaya mecburdular. Himaye, bir Orta Çağ şairinin doğal karşıladığı şeylerden biri olan o asırlık ve sorunsuz kurum, hümanistler için bir sorun ve tehlike hâline geldi. Entelijansiyanın mülkiyet ve zenginlikle ilişkisi giderek daha karmaşık biçimler aldı. Öncelikle hümanistler, gezgin âlimlerin ve dilenci biraderlerin[172] Stoacı görüşlerini pay-

---

172 İsa ve havarilerine özgü yoksulluğu benimsemiş, kentsel alanlarda dilenerek vaaz veren gezgin tarikatlar dilenci tarikatlar olarak adlandırılır. Birey ve tarikat olarak mülk edinmeleri yasaktır. Fransiskenler ve Dominikenler ilk dilenci tarikatlardır.

laşıyor, zenginliğin tek başına değersiz olduğunu düşünüyorlardı. Sadece öğrenci, öğretmen ve aydın olarak kaldıkları sürece, kendilerini bu görüşü değiştirmeye mecbur hissetmediler. Ama mülk sahibi sınıfla yakınlaştıklarında, eski görüşleri ile yeni yaşam biçimleri arasında çözülmez bir çatışma ortaya çıktı.[173] Kendini eğitsel çalışmalarından daha pratik bir şeyle meşgul etmeyen ve özünde tefekküre dayalı olan yaşantısının dışına çıkıp yönetici sınıflarla rekabete girmek Yunan Sofistin, Romalı hatibin ya da Orta Çağ din adamının aklına hiç gelmemişti. Hümanistler, mülkiyet ve makam ayrıcalıkları talep eden ilk entelektüellerdir ve aynı şekilde o zamana kadar bilinmeyen bir olgu olan entelektüel kibir, başarısızlıklarına karşı tepki olarak gösterdikleri psikolojik bir savunma silahıdır. Hümanistler, iddialı çabalarından ötürü başta üst sınıflarca cesaretlendirilerek ödüllendirilir, ama sonunda boyun eğerler. En başından beri, tüm dış bağlara karşı savaşan kibirli kültürlü sınıf ile aslen entelektüel olmayan tüccar ve iş insanı sınıfı arasında karşılıklı şüphe vardır.[174] Sofist düşünce tarzının tehlikeleri nasıl Platon çağında derinden hissedilmişse, şimdi de üst sınıf, hümanist harekete duyduğu tüm yakınlığa rağmen, aslında köksüzlükleri nedeniyle yıkıcı bir unsur teşkil eden hümanistlere karşı saklayamadığı bir şüphe duymaktadır.

Entelektüel sınıf ile ekonomik açıdan üst sınıf arasındaki gizli çatışma, henüz hiçbir yerde açıkça ortaya konmamıştır. Özellikle de, daha az gelişmiş toplumsal bilinçleriyle, hümanist ustalarından daha yavaş tepki veren sanatçılar kayıtsız kalmışlardır. Ama sorun, kabul edilmese ve dile getirilmese bile, her zaman ve her yerde mevcuttur. Hem edebiyat hem sanat entelijan-

---

Manastır tarikatlarının aksine, bu tarikatların mensuplarına keşiş değil, birader denirdi. (ç.n.)

173 HANS BARON: "Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought ("Hümanist Düşüncenin Yükselişine Neden Olan Unsurlar Olarak Fransisken Yoksulluğu ve Kentsel Zenginlik")," *Speculum*, XIII, 1938, s. 12, 18 ff. Alıntı CH. E. TRINKAUS: *Adversity's Noblemen*'dan (*Şeytan'ın Soyluları*), 1940, s. 16-17.

174 ALFRED V. MARTIN: *Sociology of the Renaissance* (*Rönesans Sosyolojisi*), 1944, s. 53 ff.

siyasının tamamı yerinden edilmiş, "burjuva olmayan" ve kıskanç bir bohemler sınıfına ya da muhafazakâr, edilgen ve yalaka bir akademisyenler sınıfına dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Hümanistler bu alternatiften kendi fildişi kulelerine kaçar ve sonunda kaçınmayı düşündükleri her iki tehlikeye de yenik düşerler. Onları hem yerinden edilmiş hem edilgin hâle gelmiş, desteklediği düzene uyum sağlamaksızın muhafazakârlığın çıkarlarına hizmet eden tüm modern estetik hareket takip eder. Hümanist, bağımsızlık sayesinde köksüz olduğunu anlar; topluma karşı ilgisizliği aslında topluma yabancılaşma, şimdiki zamandan kaçışı sorumsuzluktur. Bir yere bağlanmamak için her türlü siyasi faaliyetten kaçınır, ama edilgenliğiyle yalnızca iktidar sahiplerini onaylar. Son dönemlerde suçlandığı şey siyasallaşması değildir. Gerçek "trahison des clercs"[175] budur; entelektüellerin entelektüel değerlere ihanetidir.[176] Hümanistin gerçeklikle bağları kopar. Dünyaya yabancılaşmasını mesafelilik, toplumsal kayıtsızlığını entelektüel özgürlük, bohem düşünme biçimini ahlaki yücelik olarak adlandıran bir romantiğe dönüşür. Bir Rönesans uzmanının dediği gibi, "onun için hayatın anlamı seçilmiş bir düzyazı tarzında yazmak, enfes kıtalar oluşturmak, Yunancadan Latinceye çeviri yapmak... Onun için önemli olan, Galya'nın fethedilmiş olması değil, fethedilmiş olmalarıyla ilgili açıklamaların yazılmış olmasıdır… Eylemin güzelliği, üslubun güzelliğine boyun eğer…"[177] Şüphesiz Rönesans sanatçıları çağdaşlarına hümanistler kadar yabancılaşmış değildirler. Ama entelektüel varlıkları şimdiden zayıflamıştır ve Orta Çağ toplum yapısına uyum sağlamalarını sağlayan gücü artık kendilerinde bulamamaktadırlar. Aktivizm ve estetizm arasındaki yol ayrımında dururlar. Yoksa seçimlerini çoktan yapmışlar mıdır? Her hâlükarda, sanatsal formlar ile sanat dışı amaçlar arasındaki bağlantıyı, yani Orta Çağ'ın cepte bildiği, problematik olmayan basit bir gerçekliği kaybetmişlerdir.

---

175 Fransızca. "Vaizlerin ihaneti." (ç.n.)

176 JULIEN BENDA: *La Trahison des clercs* (*Din Adamlarının İhaneti*), 1927.

177 PH. MONNIER, op. cit., I, s. 334.

Bunununla birlikte hümanistler, yalnızca politik olmayan estetler, ha bire nutuk çeken aylaklar ve romantik hayalperestler değil, aynı zamanda dünyayı değiştirmek isteyen coşkulu reformcular, ilerlemenin fanatik öncüleri ve özellikle de geleceğe sevinçle bakan yorulmak bilmez pedagoglardır. Rönesans ressam ve heykeltıraşları yalnızca soyut estetizmlerini değil, entelektüel bir kahraman olarak sanatçı fikrini ve insanlığın eğitimcisi olarak sanat anlayışını da onlara borçludurlar. Sanatı entelektüel ve ahlaki kültürün bir bileşeni hâline getiren ilk kişiler onlardır.

4
CINQUECENTO KLASİSİZMİ

Raffaello 1504'te Floransa'ya geldiğinde Lorenzo yaklaşık on yıl önce ölmüştü, halefi sürgüne gönderilmişti ve Gonfaloniere Pietro Soderini Cumhuriyet'e yeniden bir burjuva rejimi getirmişti. Ne var ki saraya özgü bir temsil ve hayli biçimsel bir üslup doğrultusunda bir değişim çoktan hazırdı. Yeni geleneksel beğeninin yol gösterici ilkeleri ortaya konmuş ve genel olarak kabul edilmişti. Sadece tüm bu gelişimin aynı yolda, dışarıdan herhangi bir yeni uyaran olmaksızın devam etmesi gerekiyordu. Raffaello, Perugino ve Leonardo'nun eserlerinde çoktan belirlenmiş yönde ilerlemek zorundaydı. Nitekim yaratıcı bir sanatçı olarak, özünde muhafazakâr olan bu eğilimi takip etmekten başka bir şey yapamazdı. Muhafazakâr bir eğilimdi bu, çünkü zamansız ve soyut bir form esasına yönelmişti. Ama yine de dönemin üslubu açısından yenilikçiydi. Bu arada, itici güç artık Floransa'da olmasa da, Raffaello açısından tuttuğu yola bağlı kalmasına neden olacak dış uyaranlar eksik değildi. Ama Floransa'nın dışında, İtalya'nın her yerinde hanedanlık iddiasında bulunan ve saray adabımuaşeretine sahip aileler vardı. Bilhassa Roma'da papanın etrafında düzenli bir saray şekillenmişti. Burada da, yaşamın göz alıcı cilasına katkıda bulunmak için sanat ve kültürden faydalanan diğer saraylardaki idealler hüküm sürüyordu.

Parçalanmış İtalya'da, Papalık Devleti siyasi iktidarın dizginlerini ele geçirmişti. Papalar, Sezarların mirasçıları olduklarını hissediyorlardı. Ayrıca, ülkenin her köşesinde filizlenmekte olan Roma İmparatorluğu'nun eski ihtişamının yenilenmesine ilişkin ger-

çek dışı beklentileri kendi siyasi amaçları için kullanmayı kısmen başardılar. Siyasi çabalarının sonuçsuz kaldığı doğrudur, ama Roma Batı uygarlığının merkezi hâline geldi ve Karşı Reform sırasında daha da derinleşip Barok döneme kadar aktif kalan entelektüel bir etkiye sahip oldu. Papaların Avignon'dan dönüşünden bu yana, kent yalnızca Hristiyan dünyasının her köşesinden gelen büyükelçi ve maslahatgüzarlar için diplomatik bir buluşma yeri değil, o zamanlar çok uçuk görünen meblağların aktığı ve harcandığı önemli bir para piyasası da olmuştu. Mali bir güç olarak papalık, Kuzey İtalya'nın bütün prenslerini, tiranlarını, banker ve tüccarlarını geride bıraktı. Kültür alanında hepsinden daha görkemli harcamalar yapabilirdi. Böylece o zamana kadar Floransa'nın elinde tuttuğu sanat alanındaki liderliği ele geçirdi. Papalar Fransa'dan döndüğünde, barbarların istilaları ve Romalı soylu ailelerin yüzyıllarca sürmüş kan davalarının yol açtığı yıkımdan sonra Roma neredeyse harabeye dönmüştü. Romalılar fakirdi ve Kilise'nin ileri gelenleri bile Roma'nın Floransa ile rekabet etmesine izin verecek bir sanatsal canlanmayı finanse etmek için yeterli serveti toplayamazlardı. Quattrocento boyunca papalık konutunun emrinde çalışan hiç Romalı sanatçı olmadı; papalar dışarıdan sanatçılara bağımlıydı. Masaccio, Gentile de Fabriano, Donatello, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forlì, Pinturicchio ve Mantegna gibi çağın en ünlü ustalarını Roma'ya çağırdılar. Ama bu sanatçıların hepsi siparişlerini tamamladıktan sonra, geriye eserlerinden başka ufacık bir iz bırakmaksızın kentten ayrıldı. Şapel dekorasyonu için verdiği siparişlerle Roma'yı bir süre sanatsal üretimin merkezi hâline getiren IV. Sixtus (1471-1484) döneminde bile yerel bir Romalı karaktere sahip bir ekol ya da eğilim ortaya çıkmadı. Böyle bir eğilim Bramante, Michelangelo ve nihayet Raffaello'nun Roma'ya yerleşip yeteneklerini Papa'nın hizmetine sunmasından sonra, II. Iulius'un (1503-1513) papalığında fark edilir. Anıtsal bir Roma'nın ortaya çıkmasıyla sonuçlanacak eşsiz bir sanatsal faaliyet döneminin en erken başlangıcı budur. Artık karşımızda gördüğümüz, sadece en büyük değil, aynı zamanda Yüksek Rönesans'ın saygı uyandıran yegâne abidesi ve

yalnız o dönem, papalık konutunda hüküm süren koşullar altında gerçekleşebilecek bir şeydir.

Quattrocento'nun ağırlıklı olarak seküler sanatına karşılık, şimdi yeni bir dinî sanatın başlangıcıyla karşı karşıyayızdır. Bununla birlikte vurgu, dinî ve doğaüstü değerlerde değil, ağırbaşlılık, ihtişam, kudret ve görkemdedir. Hristiyanlığın iç dünyası ve uhreviliği, mesafeli bir soğukluk ile hem fiziksel hem de entelektüel üstünlüğün dışa vurumuna yol açar. Görünüşe bakılırsa her kilise, şapel, altar ve vaftiz kurnasında papaların başlıca amacı, Tanrı'nınkinden ziyade kendi görkemlerini ölümsüzleştirmektir. Roma'da saray yaşamı, X. Leo (1513-1521) döneminde doruk noktasına ulaşır. Papalık makamı bir imparatorun sarayı gibidir. Kardinallerin evleri, küçük çaplı seküler sarayları, ruhban sınıfından diğer soyluların evleri de ihtişamda birbiriyle yarışan aristokrat malikaneleri andırır. Kilise'nin bu prens ve ileri gelenlerinin çoğu, sanatla başından beri ilgilidir. Ya dinî sanat şeklindeki bağışlarla ya da saray inşası ve dekorasyonuyla isimlerini ölümsüzleştirmek için sanatçıları görevlendirirler. Başını Raffaello'nun dostu ve hamisi Agostino Chigi'nin çektiği kentin zengin bankacıları, sanat hamiliğinde onlarla rekabet etmeye çalışırlar. Sanat piyasası olarak Roma'nın önemini arttırır, ama ona kendilerinden bir yenilik katmazlar.

Genel olarak konuşursak, diğer İtalyan kentlerinde, özellikle de Floransa'daki homojen yönetici sınıfın aksine, Roma'daki üst sınıf, kesin olarak tanımlanmış üç gruptan oluşur.[178] Bunların en önemlisi papanın yakınları, ruhban sınıfının üst tabakaları, İtalyan ve yabancı diplomatlar ve papalık ihtişamında payı olan diğer sayısız şahsiyetle birlikte papalık hanesidir. Bu grubun üyeleri, bütününe bakıldığında, en iddialı ve varlıklı sanat destekçileridir. İkinci bir grup, büyük bankerler ile zengin tüccarları içerir. Artık papalığın dünya çapındaki mali işlerinin merkezi olan dönemin savurgan Roma'sında, ekonomik koşullar bu grup için

---

178 CASIMIR V. CHLEDOWSKI: *Rom. Die Menschen der Renaissance* (*Roma: Rönesans Toplumu*), 1922, s. 350-352 ile karşılaştırınız.

olabilecek en elverişli konumdadır. Bankacı Altoviti, tüm dönemin en cömert sanat destekçilerinden biridir. Raffaello'nun düşmanı Michelangelo dışında, zamanın en ünlü sanatçılarının tümü Agostino Chigi için çalışır. Agostino Chigi, Raffaello dışında Sodoma, Baldassare Peruzzi, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni da Udine ve daha birçok ustayı da görevlendirir. Üçüncü grup, sanat yaşamında hemen hemen hiç yer almayan, sadece oğullarını ve kızlarını zengin yurttaşların çocuklarıyla evlendirerek adlarını halkın hafızasında canlı tutan, eski ve çoktan yoksullaşmış Romalı ailelerin üyelerinden oluşur. Söz konusu aileler bu şekilde eski soyluların orta sınıfın ticari faaliyetlerine katılımının bir sonucu olarak daha önceden Floransa ve diğer kentlerdekine benzer, ama daha az kuşatıcı bir sınıfsal kaynaşma sağladılar.

II. Iulius'un saltanatının başlangıcında, Roma'da ikamet eden sekiz ila on ressam tespit etmek mümkündür. Ama yalnızca yirmi beş yıl sonra, Aziz Luka Kardeşliği'ne ait, çoğu alelade zanaatkâr olan, ama papalık sarayı ile zengin burjuvazinin gereksinimlerinin cazibesine kapılarak İtalya'nın her yerinden Roma'ya akın etmiş yüz yirmi dört kadar ressam vardı.[179] Artık, işveren sıfatıyla piskoposlar ve bankerlerin sanat üretiminde payları ne kadar büyük olursa olsun, Raffaello'nun çoğunlukla, Michelangelo'nun neredeyse sadece Vatikan için çalışması, Yüksek Rönesans sanatının son derece ayırt edici bir özelliğidir. Bu olgu, bu dönemin üslubunun gelişmesinde belirleyici bir öneme sahiptir. Bu *maniera grande,*[180] ancak burada, papanın hizmetinde geliştirilebilirdi. Diğer yerel ekollerin sanatsal eğilimleri bununla kıyaslandığında, tümü aşağı yukarı taşralı karakterde kalır. Kültür ve eğitim unsurlarının derinlerine nüfuz ettiği, iyiden iyiye yüceltilmiş biçimsel problemlerin çözümüyle sınırlı bu azametli ve seçkin üsluba başka hiçbir yerde rastlamayız. Erken Rönesans sanatı, en azından geniş kitlelerce hâlâ bir şekilde anlaşılabiliyordu. Erken Rönesans sanatının

179 HERMANN DOLLMAYR: "Raffaels Werkstaette ("Raffaello'nun Atölyesi")," *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses*, 1895, XVI, s. 233.

180 İtalyanca. "Görkemli üslup." (ç.n.)

gerçek estetik etkisinin çeperinde kalsa da, yoksullar ve eğitimsizler bile onunla bazı temas noktaları bulabilmişlerdi. Ama şimdi kitlelerin bu yeni sanatla hiçbir teması yoktur. Bu eserleri görebilselerdi, Raffaello'nun "Atina Okulu" ve Michelangelo'nun Sibyllaları onlar için ne ifade edebilirdi ki?

Oysa Rönesans'ın Klasik sanatı, cazibesinin evrenselliğini övmeye alıştığımız bu sanat, tam da bu tür eserlerde kendini göstererek aslında öncekilerden daha küçük bir kitleye hitap etti. Her hâlükardahâlükârda halk üzerindeki etkisi Yunan Klasisizminin-kinden sınırlıydı. Stilizasyon eğilimine karşın, bu ortak noktalarıyla natüralizmden vazgeçtiğini değil, aksine önceki dönemin natüralist başarılarının iyice yoğunlaşıp tamamına erdiğini ima ediyordu. Söz gelimi Parthenon'daki heykellerin, Olympia'daki Zeus Tapınağı'nın tympanonuna kıyasla "daha doğru" ve normal deneyime göre şekillendirilmiş olması gibi, Raffaello ve Michelangelo'nun eserlerindeki nesneler de daha doğal, Quattrocento'nun ustalarına göre daha serbest ve makul ele alınır. Leonardo'dan önceki İtalyan resminin tamamında –Raffaello, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Tiziano ve Michelangelo'nun figürleriyle karşılaştırıldığında– hantal, kaskatı, sıkışmış görünmeyen tek bir insan figürü yoktur. Doğru gözlemlenmiş ayrıntı bakımından ne kadar zengin olurlarsa olsunlar, Erken Rönesans figürleri hiçbir zaman yere sağlam basmazlar. Hareketleri hep biraz engellenmiş ve zorakidir. Uzuvları gıcırdayıp eklemlerinin ucunda sallanır, etraflarındaki mekânla ilişkileri genellikle çelişkilidir. Hacimlendirilme biçimleri rahatsız edicidir ve yapay bir şekilde aydınlatılmışlardır. 15. yüzyılın natüralist çabaları 16. yüzyıla kadar meyvelerini vermez. Bununla birlikte Rönesans'ta üslup birliği, yalnızca 15. yüzyıl natüralizminin Cinquecento boyunca varlığını sürdürüp mükemmelleşmesinde değil, Quattrocento'nun ortasında başlamış Yüksek Rönesans'ın Klasik sanatına giden stilizasyon sürecinde de görülür. Klasisizmin en önemli kavramlarından biri olan güzelliğin, tüm parçaların uyumu olarak tanımlanması Alberti tarafından zaten formülleştirilmiştir. Alberti, bütünün güzelliğini bozmadan, sanat yapıtından bir şey çıkarmanın ya da ona bir şey eklemenin

olanaksız olduğunu düşünür.[181] Alberti'nin Vitruvius'ta bulduğu, ama kaynağı aslında Aristoteles'te olan bu fikir,[182] Klasik sanat teorisinin temel önermelerinden biri olmaya devam eder. Peki, Quattrocento'daki Klasisizmin başlangıcı ve Cinquecento'da devam edip giden natüralizmiyle Rönesans sanat felsefesindeki bu görece birlik, aynı dönemin toplumsal değişimleriyle nasıl uzlaştırılabilir? Yüksek Rönesans, doğaya sadakat duygusunu ve sanatsal hakikatin ampirik kıstaslarını korur, hatta güçlendirir. Çünkü açıkçası, Yunanların Klasik dönemi gibi, tüm muhafazakârlığına rağmen, temelde toplumsal basamakları tırmanma sürecinin henüz tamamlanmadığı, herhangi bir nihai uzlaşma ve geleneğin gelişmesinin hâlâ imkânsız olduğu dinamik bir çağı temsil eder. Oysa eşitleme sürecini sona erdirme çabası ve toplumsal merdivenin basamaklarında daha fazla yükselmeyi önleme girişimi, orta sınıfın sahneye çıkışı ve soylularla karışmasından bu yana tüm hızıyla sürüyordu. Quattrocento'da Klasisist sanat anlayışının başlangıcı bu eğilime uygundur.

Natüralizmden Klasisizme geçişin birdenbire değil, çok önceden hazırlanmış olması, şimdi gerçekleşen tüm üslupsal dönüşüm sürecinin kolayca yanlış anlaşılmasına yol açabilir. Çünkü kişi, yaklaşan değişim belirtilerine dikkat edip Leonardo ve Perugino'nun sanatı gibi geçişken olgulardan yola çıkarsa, değişimin kesintisiz ve neredeyse mantıksal bir kaçınılmazlıkla gerçekleştiği ve Yüksek Rönesans sanatının, Quattrocento'daki başarıların sentezinden başka bir şey olmadığı izlenimine kapılacaktır. Kısacası kolaylıkla üslupsal gelişimin endogamik[183] olduğu sonucuna varılabilir. Klasik sanattan Hristiyan sanatına ya da Romanesk sanattan Gotik sanata geçiş, temelde yeni olan pek çok şey getirir. Öyle ki, daha yeni olan üslup içkinlikle, yani eski üslubun salt diyalektik antitezi ya da sentezi olmakla açıklanamaz; sanatsal ve üslupsal gerekçelerin dışında bir açıklama gerektirir. Quattrocento'dan

181 L. B. ALBERTI: *De re aedificatoria* (*Mimarlık Üzerine*), 1485, VI, 2.

182 ED. MUELLER: *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten* (*Antik Sanat Teorileri Tarihi*), I, 1834, s. 100.

183 İçten evlilik; evlenenin, eşini kendi akraba ya da kabilesinden seçmesi. (ç.n.)

Cinquecento'ya geçişte ise durum farklıdır. Burada üslup değişikliği, sürekli olan toplumsal gelişime birebir uygun biçimde, neredeyse kesintisiz gerçekleşir. Ama bu nedenle kendiliğinden, yani her faktörün bilindiği mantıksal bir işlev gibi gerçekleşmez. 15. yüzyılın sonundaki toplumsal koşullar, bizim için tahayyül etmesi güç bazı nedenlerden ötürü farklı şekilde gelişmiş olsaydı –örneğin, zemini önceden hazır muhafazakâr eğilimin güçlenmesi yerine temel bir ekonomik, siyasal ya da dinî değişim meydana gelmiş olsaydı– o zaman böyle bir değişime uygun olarak sanat da farklı bir doğrultuda ilerleyecek ve ortaya çıkan üslup, Erken Rönesans'ın Klasik üslupta mükemmelleşmiş olan sonucundan farklı bir "mantıksal" sonucu temsil edecekti. Çünkü mantık ilkesi tarihsel gelişimlere uygulanacaksa, en azından bir dizi tarihsel koşulun birbirinden farklı çok sayıda sonucu olabileceği kabul edilmelidir.

Raffaello'nun *Arazzi*'si, modern sanatın Parthenon heykelleri olarak adlandırılmıştır. Tüm benzerliklerine rağmen, Antik ve modern Klasisizm arasındaki büyük farkın unutulmaması şartıyla, bu benzetme kabul edilebilir. Yunan sanatıyla karşılaştırıldığında modern Klasik sanat, samimiyet ve yakınlıktan yoksundur. Türetilmiş, geçmişe dönük, hatta Rönesans'ta bile az çok Klasisist bir yapıya sahiptir. Roma kahramanlığının ve Orta Çağ şövalyeliğinin hatıralarıyla dolu, yapay olarak üretilmiş toplumsal kurallara ve ahlak kurallarına uyarak olmadığı bir şey gibi görünmeye çalışan ve tüm yaşam örüntüsünü bu kurmaca şemaya göre şekillendiren bir toplumun yansımasıdır. Klasik sanat, bu toplumu kendi görmek istediği ve görülmek istediği gibi tanımlar. Daha yakından incelendiğinde bu sanatta, kalıcılık ve süreklilik elde etmek için çabalayan bu toplumun beslediği aristokratik ve muhafazakâr ideallerin sanatsal terimlere çevrilmesinden başka bir şey olmayan birçok özellik dikkati çeker. Cinquecento'nun tüm sanatsal biçimciliği, yalnızca, dönemin üst sınıfının kendine dayattığı biçimselleştirilmiş ahlaki kavramlar ve görgü sistemine tekabül eder. Nasıl ki aristokrasi ve toplumun aristokrat zihniyete sahip çevreleri, yaşamı duyguların kargaşasından korumak için yaşamı onu resmî bir yasanın egemenliğine tabi tutuyorsa, aynı şe-

kilde, duyguların sanattaki ifadesini de belirli, soyut ve kişilerüstü bir düzenin denetimine tabi tutar. Bu toplum için öz denetim, tutkuların bastırılması; kendiliğindenliğin, ilhamın ve coşkunun yatıştırılması en yüksek emirdir. Duyguların sergilenmesi, acıyla gözyaşı döküp yüz buruşturma, bayılma, inleme ve ellerin ovuşturulması, kısacası bir kısmı Geç Gotik'ten Quattrocento'ya kalmış tüm bu burjuva duygusallığı, Yüksek Rönesans sanatında kaybolur. İsa artık acı çeken bir martir değil, bir kez daha tüm insani zayıflıkların ötesinde, göklerdeki Kral'dır. Meryem, ölü oğluna gözyaşı dökmeden, hiçbir el kol hareketi yapmadan bakar. Hatta Çocuk İsa'ya karşı bile her türlü pleb nezaketini bastırır. Her şeyde ölçülü olmak çağın düsturudur. Günlük hayatın işleyişindeki disiplin ve düzen kuralları, en yakın paralelliği sanatın kendine dayattığı ekonomi ve yalınlık ilkelerinde bulur. L. B. Alberti, bu sanatsal ekonomi fikrini zaten öngörmüştü. "İşinde saygınlık peşinde koşan" diye düşünür, "kendini az sayıda figürle sınırlayacaktır. Çünkü nasıl ki prensler ihtişamlarını konuşmalarının kısalığıyla güçlendirirlerse, figürlerin tutumlu kullanımı da bir sanat eserinin değerini artırır."[184] Biçimsel kompozisyonun düzenlenmesi artık her yerde yerini yoğunlaşma ve bir unsurun diğerine tabi olması ilkesine bırakmıştır. Ama toplumsal nedenselliğin işleyişinin, toplumsal yaşamda bireye egemen olan otoritenin sanat alanında, bir kompozisyonun tüm ayrı parçalarını yöneten genel planın kuralı hâline geldiği ve bu nedenle, sanatsal unsurlar arasındaki demokrasinin artık bir bakıma kompozisyonun temel fikrinin egemenliğine dönüştüğü zannedilmemelidir. Toplumsal yaşamdaki otorite ilkesi ile sanatta bir unsurun diğerine tabi olması fikri arasındaki basit denklem, sadece kelime oyunu olacaktır. Ne var ki otorite ve boyun eğme düşüncesine dayalı bir toplum, doğal olarak, sanatta disiplin ve düzenin tezahürünü, gerçeğe teslim olmaktan ziyade gerçeği fethetmeyi tercih edecektir.

Böyle bir toplum, sanat eserine zorunlu ve düzenli olarak yatırım yapmak isteyecektir. Sanatın evrensel olarak geçerli, sarsıl-

---

184 L. B. Alberti: *Della pittura* (*Resim Üzerine*), II.

maz, ihlal edilemez standart ve ilkeler olduğunu; dünyanın mutlak ve değişmez bir amaç tarafından yönetildiğini ve bu amacın koruyucusunun –her insan olmasa da– insan olduğunu kanıtlamasını isteyecektir. Sanat formları bu toplumun fikirleriyle uyuşmak için buyurgan olmak ve çağın otoriter düzeninin bırakmak istediğine benzer kesin ve eksiksiz bir izlenim bırakmak zorunda kalacaktır. Egemen sınıf, sanata her şeyden önce hayatta ulaşmak istediği sükûnet ve istikrarın sembolü olarak bakacaktır. Çünkü, Yüksek Rönesans sanatsal kompozisyonu birbirinden ayrı parçaların simetrisi ve benzerliği formunda geliştirip gerçekliği bir üçgen ya da daire kalıbına girmeye zorlarsa, bu yalnızca biçimsel bir sorunun çözümünü değil, aynı zamanda hayata karşı istikrarlı bir bakış açısının ve bu bakış açısına tekabül eden gidişatı kalıcı kılma arzusunun ifadesini de gösterir. Sanatta normu kişisel özgürlüğün üzerine yerleştirir ve hayatta olduğu gibi burada da norm arayışını mükemmelliğe giden en kesin yol olarak görür. Bu mükemmelliğin ana bileşeni, parçaların birbirine eklenmesiyle değil, birbiriyle tamamen kaynaşarak bir bütün oluşturmasıyla elde edilen görüntünün birliğidir. Quattrocento, dünyayı hiç bitmeyen bir akış, denetlenemeyen ve asla tamamlanamayacak bir büyüme süreci olarak temsil ediyordu. Birey de bu dünyada kendini küçük ve aciz hissedip ona isteyerek ve minnetle teslim oldu. Cinquecento ise dünyayı kesin sınırları olan bir bütünlük olarak deneyimler. Dünya, insanın kavrayabileceği kadardır, daha fazlası değil. Her mükemmel sanat eseri, insanın kavrayabileceği gerçekliğin tamamını kendi tarzında yansıtır.

Yüksek Rönesans sanatı, genel görünüş itibarıyla kesinlikle sekülerdir. Dinî konuların temsillerinde bile, ideal üslubuna doğal gerçeklik ile doğaüstü gerçeklik arasında karşıtlık kurarak değil, doğal gerçeklikteki nesneler arasında mesafe yaratarak ulaşır. Görsel deneyim dünyasında, seçkinler ve kitleler arasında var olana benzer değer farklılıkları yaratan bir mesafedir bu. Onun uyumu, hiçbir çatışmanın olmadığı, dahası demokratik bir kuralın değil, otokratik bir ilkenin bir sonucu olan Ütopik bir dünya idealidir. Yarattıkları, geçicilik ve sıradanlıktan muaf, gelişmiş ve soylu bir

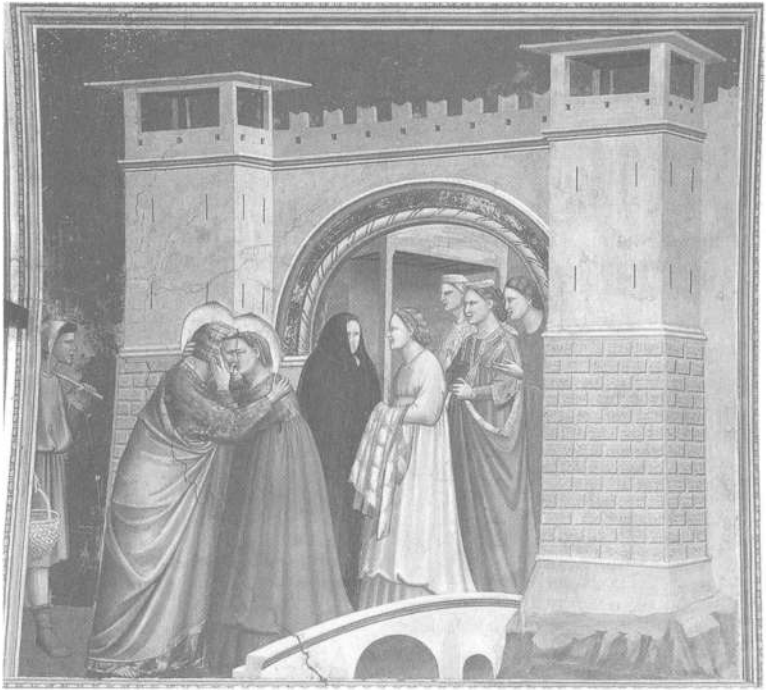
gerçekliği temsil eder. En önemli üslup ilkesi, temsilin basit esaslarla sınırlandırılmasıdır. Peki ama nelerdir bu "temel esaslar"? Değerleri özellikle mevcut durum ve şanstan uzak oluşunda yatan kalıcı, değişmez, bozulmaz şeylerdir. Öte yandan somut ve dolaysız, rastlantısal ve bireysel, kısacası Quattrocento sanatının gerçekliğin en ilginç ve önemli unsurları olarak kabul ettiği şeyleri, bu sanat önemsiz bulmaktadır. Yüksek Rönesans'ın seçkinleri, her zaman için geçerli, "daima insani" bir sanat kurmacası yaratır. Çünkü kendi nüfuz ve konumunu zamansız, ölümsüz ve değişmez olarak düşünmek ister. Aslında elbette sanatı, başka herhangi bir dönemin sanatı gibi, kendi değer standartları ve güzellik kriterleriyle zamana bağlı, sınırlı ve geçicidir. Zira zamansızlık fikri bile belirli bir çağın ürünüdür ve mutlakiyetçiliğin geçerliliği, göreliliğinki kadar görecelidir.

Yüksek Rönesans sanatının tüm unsurları içinde zamana en bağlı ve en sosyolojik olanı kalokagathia[185] idealidir. Güzellik kavramının aristokrat kişilik idealiyle ilişkisi, hiçbir yerde bu unsurda olduğu kadar çarpıcı biçimde ifade edilmemiştir. Cinquecento'da yeni ve aristokratik görünümün özel işareti olan şey, fiziksel güzelliğin ortaya çıkması değildir. Orta Çağ'ın tinselciliğinin aksine, 15. yüzyıl bedenin cazibesine karşı boş değildi. Burada yeni olan şey, fiziksel güzellik ve gücün, entelektüel güzellik ve önemin geçerli ifadesi hâline gelmesidir. Orta Çağ, duyusal olmayan ruh ile tinsel olmayan beden arasında uzlaşmaz bir çatışma olduğunu hissetmişti. Çatışma bazen az, bazen çok vurgulandı, ama hep insanların akıllarının bir köşesindeydi. Ruhsal olanla fiziksel olanın Orta Çağ'a özgü uyuşmazlığı, Quattrocento'da önemini yitirir. Ruhsal ve entelektüel önem, yine fiziksel güzellikle koşulsuz şartsız ilişkili değildir, ama artık birbirlerini dışlamazlar. Ruhsal ve fiziksel nitelikler arasında hâlâ var olan gerilim, Yüksek Rönesans sanatında tamamen ortadan kalkar. Bu sanatın ön kabullerine göre, söz gelimi havarilerin –15. yüzyılda sık sık ve zevkle yapılmış olduğu üzere– sıradan köylü ve zanaatkârlar olarak temsil

185 Bedensel, ahlaki ve ruhsal bütünlük felsefesine dayanan Platoncu öğreti. (ç.n.)

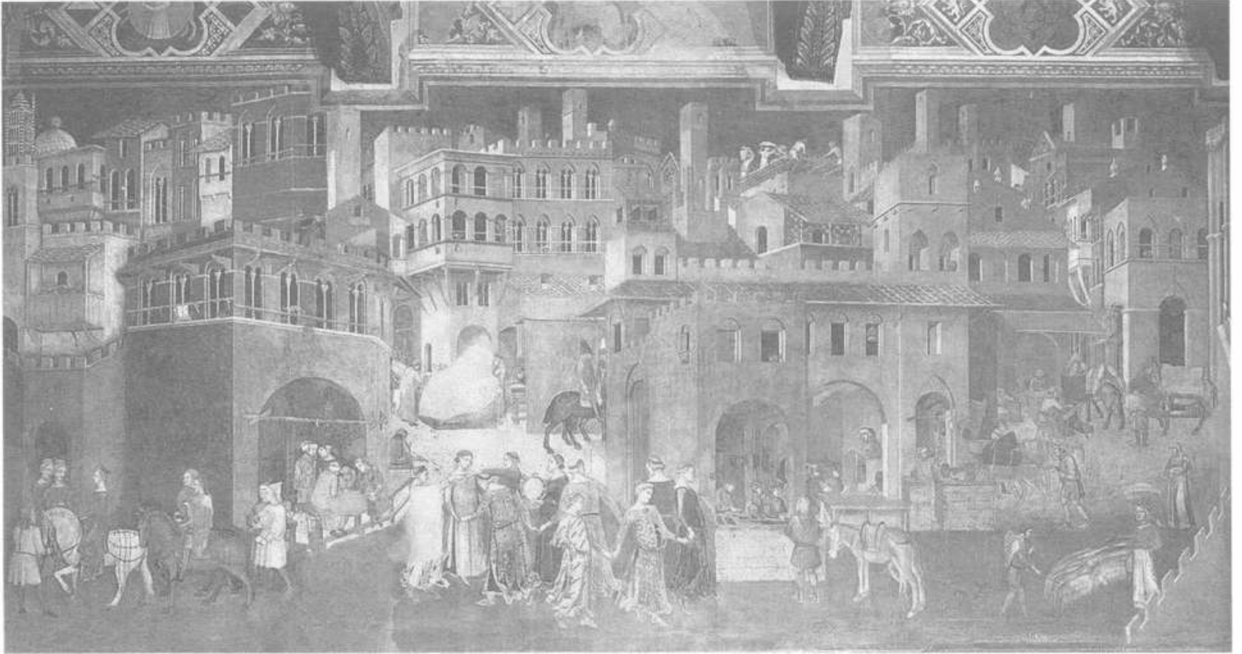


ROBERT CAMPIN: ŞÖMİNE SİPERİ ÖNÜNDE BAKİRE MERYEM VE ÇOCUK İSA. *Londra, National Gallery. 15. yüzyılın ilk yarısı.—Şömine siperinin, Meryem'in başının etrafında hale oluşturacak şekilde kullanımı, Orta Çağ'ın sonunda gerçekleşen sanatsal sembolizmin rasyonelleştirilmesinin ayırt edici bir özelliğidir.*



GIOTTO: AZİZ YOHAKİM VE AZİZE ANNA'NIN KUDÜS'TE BULUŞMALARI. *Padova'daki Cappella dell'Arena'dan fresk. Yaklaşık 1305.—Giotto, temsilin natüralist ve biçimci unsurları arasında mükemmel bir denge kuran burjuva Klasisizminin ilk ve en büyük ustasıdır. Özellikle formun açıklık ve kesinliği, sanatında kendini mümkün olduğu kadar kısa, öz ve büyük bir dramatik yoğunlukla ifade etmeye çalışan bir hikâye anlatıcısının araçlarıdır.*

edilmeleri hayal bile edilemez. Bu yeni sanat için peygamberler, havariler, martirler ve azizler özgür ve muazzam, güçlü ve onurlu, vakur ve ağırbaşlı ideal kişiliklerdir. Tamamen olgunlaşmış, tensel güzelliği bütünüyle çiçeklenmiş kahraman bir ırktır. Leonardo'nun eserlerinde bu asil figürlerin yanı sıra hâlâ gündelik yaşamdan tipler buluruz. Ama yavaş yavaş, görkemli ve yüce olmayan hiçbir şey sanatsal temsile layık görülmez. Raffaellovari "*Borgo'daki Yangın*"daki saka, Michelangelo'nun Meryem ve Sybillalarıyla aynı ırktandır. Devasa, enerjik, kendine güvenen ve tüm ha-



AMBROGIO LORENZETTI: İYİ YÖNETİM. *Siena'daki Palazzo Pubblico'dan fresk. 1335-1340—Göz yanılsamasına dayalı kent panoramasının yaratıcısı Ambrogio Lorenzetti, daha serbest mekânsal düzenlemesiyle, Giotto'nun üslubunun ötesine geçen sanatsal gelişimin ilk önemli adımını atar.*



NARDO DI CIONE: *"Cennet"ten ayrıntı. Floransa'daki Santa Maria Novella'dan fresk. 1350'li yıllardan.—Nardo di Cione ve Andrea Orcagna'nın sanatı, kompozisyonlarının katı alan-ölçümsel düzenlemesiyle, Orta Çağ'ın ağırbaşlı ve hiyerarşik üslubunun devamını işaret eder. Ama aynı zamanda plastik formları daha açık biçimde yeniden üreterek natüralizmin gelişiminde önemli bir aşamayı gösterir.*



MASACCIO: BAÇ PARASI. *Floransa'daki Chiesa del Carmine'nin Brancacci Şapeli'nden fresk. 1425-1427.—Masaccio'nun eserleri, Floransa'da Quattrocento'nun ilk kuşağının en temsilci sanatsal yaratımları arasındadır. Sağlam realizmi ve güçlü rasyonalizmleriyle zorlu, ama kendinden emin iktidar mücadelesinde burjuvazinin bakış açısını yansıtır.*



MASACCIO: DİNE YENİ GİRENLERİ VAFTİZ EDEN AZİZ PETRUS. *Floransa, Chiesa del Carmine. 1425-1427.—Resmin sağ kenarındaki "üşüyen adam" erken Quattrocento natüralizminin klasik bir örneğidir.*



DONATELLO: JUDITH VE HOLOFERNES. *Floransa'daki Piazza della Signoria'dan bronz heykel grubu. 1455-1457.—Donatello'nun bu önemli eserinin bir avlunun çeşme dekorasyonu olarak tasarlamış olması, Erken Rönesans'ta sanat ve zanaat arasındaki ilişkinin ayırt edici özelliğini gösterir.*



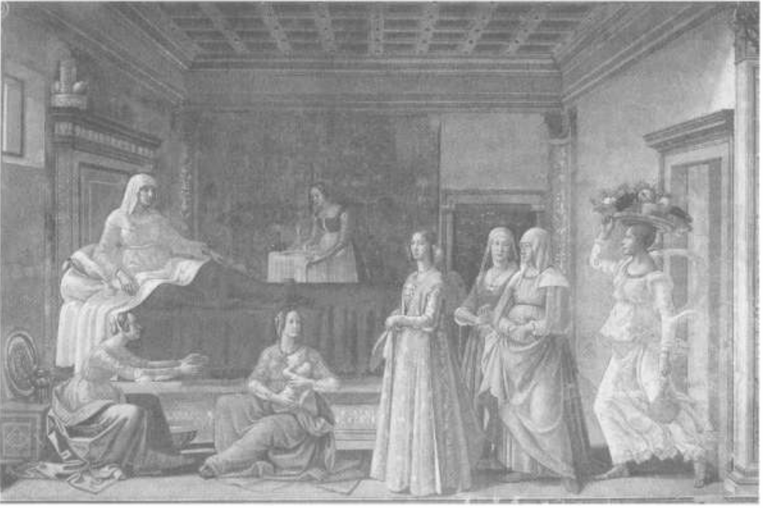
GENTILE DA FABRIANO: MÜNECCİMLERİN SECDESİ. *Floransa, Uffizi. 1423.—Kuzey İtalya saraylarının romantik şövalye ruhunun etkisi, 15. yüzyılın başlarında Floransa'da kendini hissettirir. Hiçbir eser, görkemli ve neşeli mizacıyla dönemin burjuva sanatıyla son derece keskin bir karşıtlık sergileyen Gentile'nin "Secde"si kadar bu eğilimin tipik özelliklerini göstermez.*



FRA ANGELICO: MERYEM'E MÜJDE. *Floransa, Museo di San Marco. Yaklaşık 1440.—Fra Angelico'nun resmindeki dinî ve seküler, Orta Çağ'a özgü ve modern unsurların bileşimi, Quattrocento'nun ilk yarısındaki üslup karışımının tipik bir örneğidir.*



PIERO DELLA FRANCESCA: SÜLEYMAN'IN HUZURUNDAKİ SABA MELİKESİ. *Arezzo, San Francesco Kilisesi koro yerindeki "Kutsal Haç Efsanesi" fresk dizisinden. Yaklaşık 1460.—Piero'nun sanatına temel olarak natüralist ve rasyonalist ilkeler yol gösterir. Ama uzun süre bir sarayın hizmetinde çalışmış ustanın ağırbaşlı ve anıtsal üslubundaki saray dokunuşu açıktır.*



DOMENICO GHIRLANDAIO: YAHYA'NIN DOĞUMU. *Floransa'daki Santa Maria Novella'nın koro yerinden fresk. 1490'da tamamlanmış.—Yüzyılın sonlarına doğru, Floransa'da sanat, üst-orta sınıfa özgü, soylu bir karaktere bürünür. Genelde geleneğin dışında kalarak eski serbestliğini korur. Ama yüzyılın ilk otuz yılındaki seyirci kitlesinin ait olduğu kuşak, sağlamlık ve entelektüel bağımsızlıktan ziyade zarafet ve kibar görünüme daha fazla önem veren zengin mirasçılardan oluşmuş bir yaş grubunu temsil eder.*



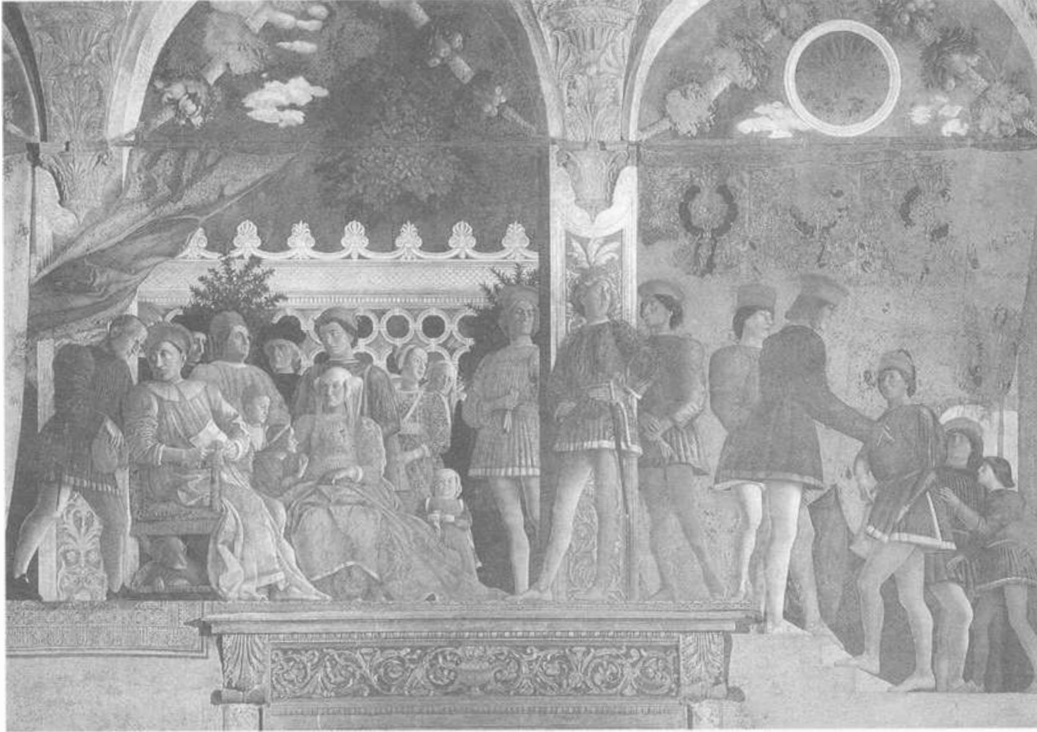
DESIDERIO DA SETTIGNANO: KADIN BÜSTÜ. *Paris, Louvre. Yüzyıl ortasından sonra.—Modelin narin ve duyarlı yüz hatlarına güçlü bir vurgu yapan zarif üst-orta sınıf portre türüdür.*



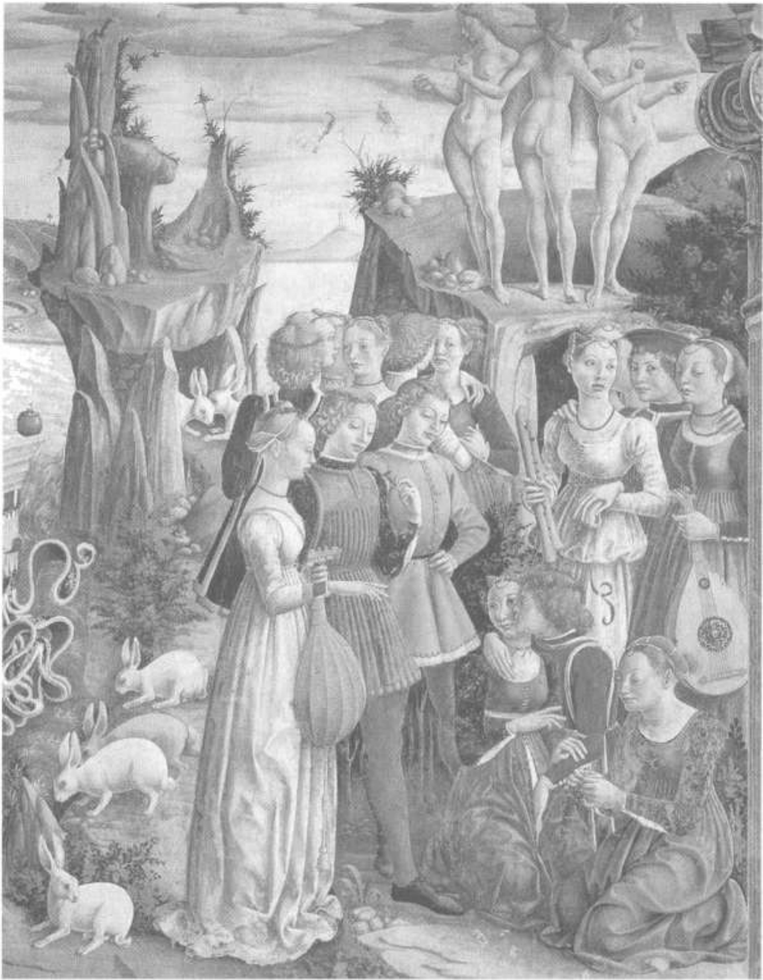
BOTTICELLI: MERYEM'E MÜJDE. *Floransa, Uffizi. Yaklaşık 1490.—Botticelli, Floransa resmindeki aristokratlaşma eğiliminin başlıca temsilcisidir. Burjuva sanatının katı realizmini yapmacık olana çeviren, eserin zarafetinin önem kazandığı Neo-Romantik akımın baş ustasıdır.*

reketlerinden emin bir ırktır bu. Bu figürlerde o kadar baskın bir görkem vardır ki, aristokrat sınıfların nü temsiline duydukları eski hoşnutsuzluğa rağmen, çıplak görünmelerine izin verilir; böylece yüceliklerinden hiçbir şey kaybetmezler. Giymiş olsalar hareket ettikçe hışırdayıp hep zevkli, suskun ve titiz bir seçimi yansıtacak ağır ve derin kıvrımlı giysiler gibi, uzuvlarının asil biçimlenişinde, el kol hareketlerinin zarif uyumunda, ciddi ağırbaşlılıklarında aynı seçkinliği yansıtırlar.

Burada, Castiglione'nin "Cortegiano"sunda tamamen erişilebilir, hatta zaten erişilmiş bir şey olarak temsil ettiği kişilik idea-



MANTEGNA: MARCHESE II. LUDOVICO VE AİLESİ. *Mantova'daki Dükalık Sarayı'ndan fresk. 1474.—Mantegna, burjuvazi ile Quattrocento'nun saray sanatı arasındaki en önemli köprülerden biridir. Ludovico Gonzaga'nın sarayındaki yaşantıyı, Ghirlandaio'nun Floransalı soyluların yaşamlarını betimlediği temsillerdeki doğrudanlıkla aktarır.*

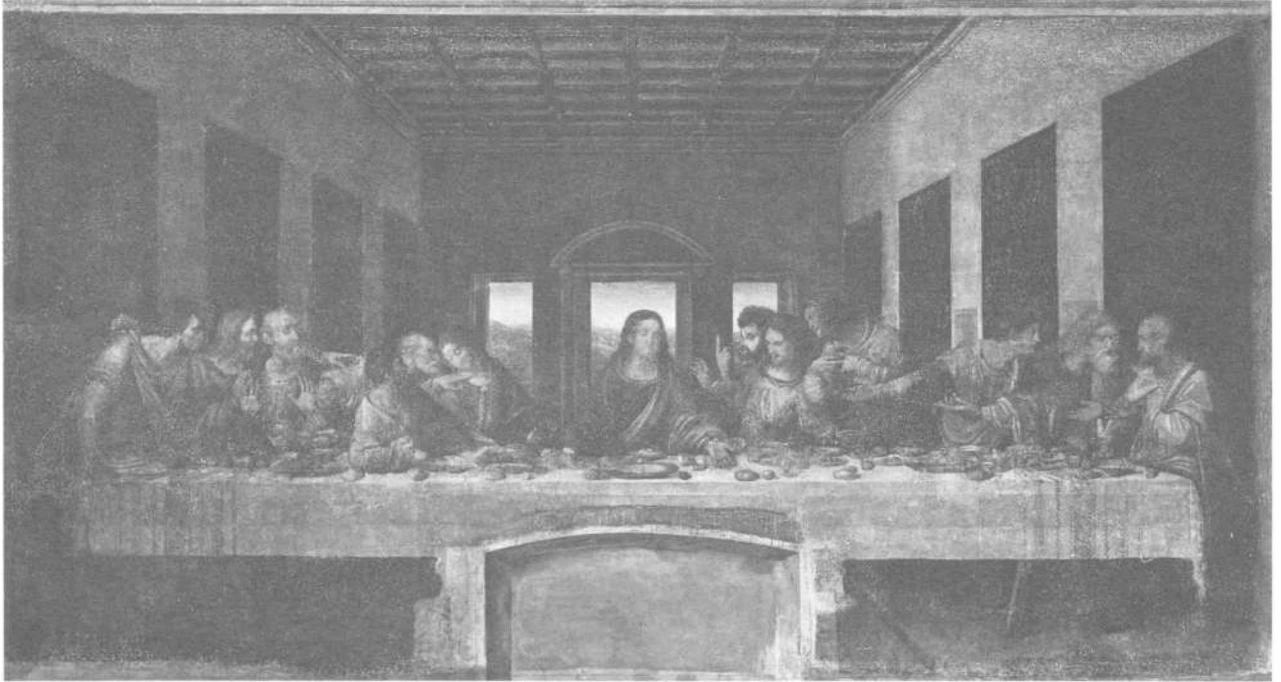


FRANCESCO COSSA: VENÜS'ÜN ZAFERİ *(Ayrıntı). Ferrara'daki Palazzo Schifanoia'dan fresk. 1470.—Quattrocento'nun Kuzey İtalya saraylarında geliştirilen romantik şövalye sanatının klasik örneği.*



BERTOLDO: BELLEROPHON VE PEGASUS. *Viyana, Kunsthistorisches Museum. Yüzyıl sonuna doğru. —Lorenzo'nun desteklediği sanat akımının önemli bir örneği.*

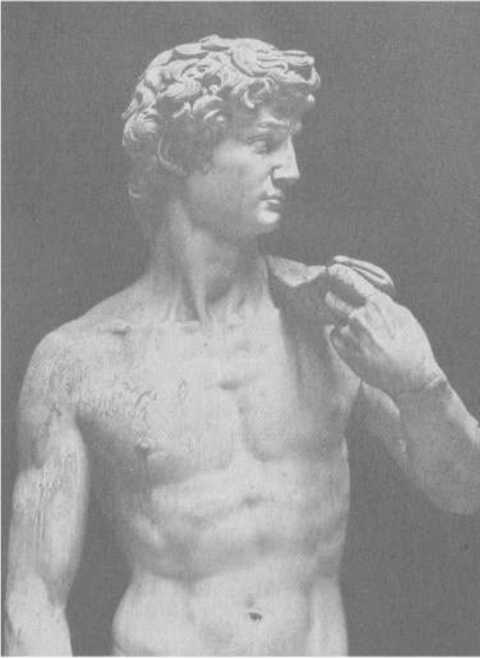
NERI DI BICCI: MERYEM'E MÜJDE. *Floransa, Uffizi. 1458.—Orta sınıfın daha geniş katmanları için çalışan yoğun bir atölyenin tipik bir ürünü.*



LEONARDO: SON AKŞAM YEMEĞİ. *Milano'daki Santa Maria delle Grazie Manastırı yemekhanesinden fresk. 1495-1498.—Aristokratik öz denetim idealinin sanattaki muadilini temsil eden, en temel ve en gerekli olanla sınırlı bu kuralcı formun ilk mükemmel örneğidir.*



RAFFAELLO: DISPUTA. *Stanza della Segnatura'dan fresk. Roma, Vatikan. 1509-1511.—Burada kurala uygunluk ilkesi sınırsız bir egemenliğe sahiptir ve Leonardo'da hâlâ mevcut olan kendiliğindenlik ve doğrudanlık unsurları bile eksiktir.*



MICHELANGELO: DAVUT *(Ayrıntı). Floransa, Accademia di Belle Arti. 1501-1504. —Polykleitos'tan Lysippos'a olan gelişim sürecinde erkek figüründe giderek daha az kahramansı unsurların gözlemlenmesi gibi, Donatello'dan Michelangelo'ya uzanan gelişimde de tam tersi bir eğilim görülebilir: İdeal insan kişiliği gittikçe daha az burjuva özellikleri sergileyerek aristokratik kalokagathia idealine yaklaşır.*



TIZIANO: İMPARATOR V. CHARLES AT SIRTINDA. *Madrid, Prado. 1548—Burada görkemli kahraman formu daha şimdiden, Michelangelo ile bağlantılı olduğu pek akla gelmeyecek resmî bir üslubun özelliklerini almıştır.*



TIZIANO: ÇOBAN VE NYMPHE. *Viyana, Kunsthistorisches Museum. 1570'ler.*



MICHELANGELO: KIYAMET GÜNÜ *(Ayrıntı). Roma, Sistina Şapeli. 1534-1541.—Rönesans'ın önde gelen temsilcisi Michelangelo ile birlikte Klasik ahenk anlayışının çözülme süreci başlar. "Kıyamet Günü" artık bir güzellik, iktidar ve gençlik anıtı değil, şaşkınlık ve umutsuzluğun resmidir.*



MICHELANGELO: AZİZ PAVLUS'UN DİNE DÖNÜŞÜ. *Capella Paolina. Roma, Vatikan. 1542-1549.—Cappella Paolina'nın freskleri, Michelangelo'nun gelişiminde bir sonraki aşamayı işaret eder. Resimsel imgeleminin düşsel ve mantık dışı karakteri yoğunlaşır.*



MICHELANGELO: RONDANINI PIETÀ'SI. *Roma, Palazzo Rondanini. 1556-1564.—Beden bağımsızlığını kaybetmiştir. Eser artık sanatsal bir yapı olarak adlandırılamaz. Esrik bir günah çıkarmadır; biçimsiz ve renksizdir, açıkça ifade edilmemiştir.*



PONTORMO: YUSUF MISIR'DA. *Londra, National Gallery. 1518-1519. —Burada Michelangelo'nun son eserlerindekine benzer bir uzamsal parçalanmayla karşı karşıyayız. Gerçek figürler hayali ve gelişigüzel oluşturulmuş bir çerçevede hareket eder.*

li örnek alınır ve sadece her Klasik sanatın, modelinin boyutuna eklediği o fazladan payeyle yükseltilir. Saray ideali, özünde, Yüksek Rönesans'ın sanatta insan temsilinin tüm baskın özelliklerini içerir. Castiglione'nin bu dünyanın mükemmel insanından istediği şey, her şeyden önce, çok yönlülük, hem fiziksel hem ruhsal açıdan homojen gelişim, hem silah kullanımında hem de incelikli toplumsal ilişki sanatında beceri, şiir ve müzik sanatlarında deneyim ile resim ve bilimlere aşinalıktır. Castiglione'nin düşüncesindeki belirleyici unsurun, her türlü uzmanlaşma ve mesle-



BRONZINO: OĞLUYLA BİRLİKTE TOLEDOLU ELEONORA. *Floransa, Uffizi. Yaklaşık 1555.—Bronzino, her şeyden önce bir portre ressamı olarak, saray Maniyerizminin kurucularından biridir.*



PARMIGIANINO: MADONNA DEL COLLO LUNGO. *Floransa, Palazzo Pitti. 1532'de başladı, yarım kaldı.—Resimsel unsurların heterojenliği, hayli dar bir çevreyle sınırlı olan, son derece ustaca bir oyuna, gizli bir Maniyerizme dönüşür.*

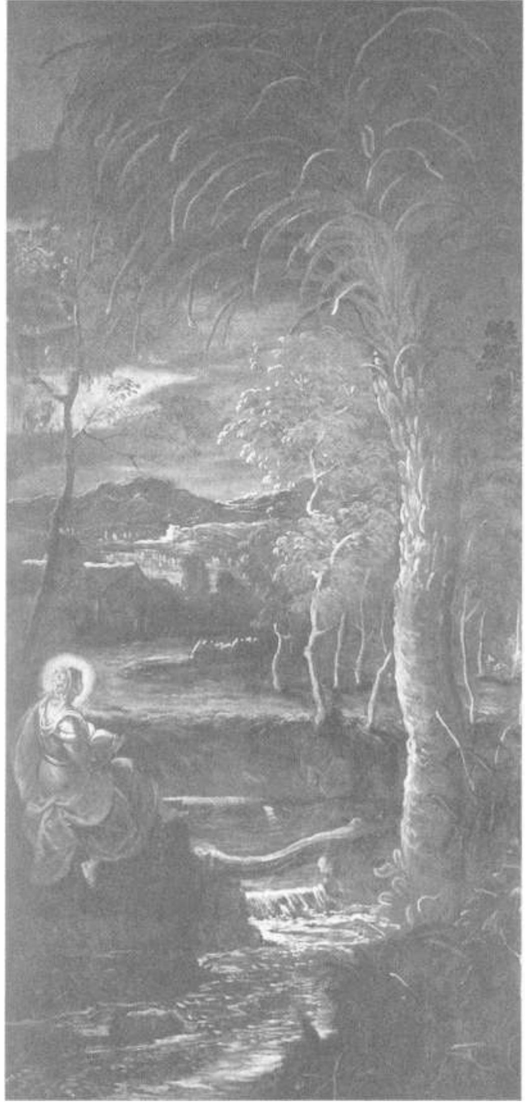


TINTORETTO: SON AKŞAM YEMEĞİ. *Venedik, San Giorgio Maggiore. 1592-1594.—Rönesans'ın Maniyerizm etkisiyle tamamen çözüldüğünü, optik deneyimin dinamik hâle getirilip dramatikleştirildiğini fark etmek için Tintoretto'nun Son Akşam Yemeği temsillerinden birini Leonardo'nun aynı konuyu ele alışıyla karşılaştırmak yeterlidir.*



TINTORETTO: MUSA'NIN KAYADAN SU ÇIKARMASI. *Venedik, Scuola di San Rocco. 1577.—Tintoretto'da İncil'den hikâyelerin temsilleri düşsel ve doğaüstü bir karakter kazanır. Genellikle kozmik olayları, Tanrı'nın hareket hâlindeki bir gök cismine dönüştüğü kadim sahneleri temsil ederler.*

ki faaliyetten aristokratik kaçınma olduğu açıktır. Onların kalokagathia'larında Yüksek Rönesans sanatının kahraman figürleri, bu insani ve toplumsal idealin görsel terimlere çevrilmesinden başka bir şey değildir. Ama saray idealine tekabül eden şey, yalnızca ruhsal ve fiziksel nitelikleri arasında bir gerilim olmaması, fiziksel güzellik ile ruhsal gücün birbirine denk oluşu değil, her şeyden önce, serbestçe hareket etmeleri, bir şeyleri rahatlıkla ta-



TINTORETTO: AZİZE MISIRLI MERYEM. *Venedik, Scuola di San Rocco. 1583-1587.—İncil'den bir motifin yer aldığı bu manzara, insan figürünün neredeyse kaybolduğu ve arka planın sahneye hâkim olduğu mitolojik bir manzaraya dönüşür.*

şımaları ve bu eylemleri sakin, hatta kaygısız bir tavırla gerçekleştirmeleridir. Castiglione'ye göre, inceliğin özü, kişinin her koşulda soğukkanlılığını ve öz denetimini koruması, her türlü gösteriş ve abartıdan kaçınması, rahatmış izlenimi vermesi, belli bir tavır takınmaması ve doğal bir kayıtsızlık ve zahmetsiz bir ağırbaşlılıkla hareket etmesidir. Cinquecento sanatının figürlerinde artık bu el kol hareketlerinin sakinliğini, bir şey taşırkenki rahatlığı, hareket özgürlüğünü yeniden keşfetmekle kalmayız. Bir önceki dönemle aradaki farklılık burada tamamen biçimsel öğelere de uzanır: Narin ve cansız Gotik form ile Quattrocento'nun kesintili ve kısa soluklu çizgisi, Klasik Antikite'den beri hiçbir sanatta görülmemiş mükemmellikte kendinden emin bir akışkanlık, retorik bir canlılık ve zarif bir dairesellik kazanır. Yüksek Rönesans sanatçıları artık Quattrocento figürlerinin kısa, köşeli ve aceleci hareketlerinden; gelişigüzel ve gösterişli zarafetinden; yalın, gençlik dolu ve olgunlaşmamış güzelliğinden zevk almazlar. Gücün bolluğunu, yaş ve güzelliğin olgunluğunu yüceltirler. Yaşamı bir oluş süreci olarak değil, var oluş olarak tasvir ederler. Bir yerlere gelmiş ve bulundukları yerde kalmak isteyen insanlardan oluşan bir toplum için çalışırlar ve tıpkı onlar gibi duygusal açıdan muhafazakârdırlar. Castiglione, soyluların hem davranışlarında hem de giysilerinde göze çarpan, dikkat çekici ve karmakarışık şeylerden kaçınmasını isteyerek onlara İspanyollar gibi siyah ya da en azından koyu renk giysiler giymelerini tavsiye eder.[186] Burada kendini gösteren zevk değişikliği o kadar derine iner ki, sanatta bile Quattrocento'nun renkliliği ve parlaklığından kaçınılır. Modern beğeniye hâkim olan monokroma, özellikle siyah ve beyaza olan düşkünlüğün ilk zaferi budur. Renkler önce mimari ve heykelden kaybolur ve bundan böyle insanlar Yunan mimarisi ve heykelini renkli hayal etmekte alenen zorlanırlar. Klasik Çağ, Klasisist üslubun özünü zaten kendi içinde taşımaktadır.[187]

---

186 BALDASSARE CASTIGLIONE: *Il Cortegiano* (*Saray Adamı*), II, 23-28.

187 HEINRICH WÖLFFLIN: *Die klassische Kunst* (*Klasik Sanat*), 1904, 3. baskı, s. 223-224.

Yüksek Rönesans kısa sürmüştür; en fazla yirmi yılı kapsar. Raffaello'nun ölümünden sonra Klasik sanattan genel bir üslup eğiliminin temsilcisi olarak bahsetmek pek mümkün değildir. Ömrünün kısalığı, modern zamanlarda Klasik üslubun tüm dönemlerinin kaderi için geçerlidir. Feodalizmin sona ermesinden bu yana, istikrar dönemleri kısa bölümlerden ibaret olmuştur. Yüksek Rönesans'ın katı biçimciliği şüphesiz sonraki nesiller için daimî bir cazibe kaynağı olarak kalmıştır. Ne var ki kısa, çoğunlukla karmaşık ve eğitimden ilham alan akımlar dışında, bir daha asla hâkim üslup olmamıştır. Öte yandan, modern sanatta en önemli gizli eğilim olduğu kanıtlanmıştır. Çünkü kendine özgü ve normatif olana dayanan katı biçimci üslup, modern çağın temel natüralizmine karşı eski konumunu koruyamamış olsa da, yine de Rönesans'tan sonra, Orta Çağ'ın tutarsız, yığma, iş birliğine dayalı biçimsel yöntemlerine dönüş artık mümkün değildir. Rönesans'tan bu yana, bir resim veya heykel çalışmasını, tek ve değişmez bir bakış açısından görülen, gerçekliğin yoğunlaştırılmış bir resmi, engin bir dünya ve bölünmemiş özne arasındaki gerilimden doğan biçimsel bir yapı olarak düşünüyoruz. Sanat ve dünya arasındaki bu kutupsallık zaman zaman yumuşadı, ama bir daha asla ortadan kalkmadı. İşte Rönesans'ın gerçek mirası budur.

5
MANİYERİZM KAVRAMI

Maniyerizm, sanat tarihi araştırmalarında o kadar geç ön plana çıktı ki, adıyla ima edilen küçümseyici yargı hâlâ çoğunlukla yeterli kabul edilir. Bu üslubun tamamen tarihsel bir kategori olarak ön yargısız kavranması hayli zorlaşmıştır. Gotik ve Rönesans, Barok ve Klasisizm gibi tarihsel üsluplara verilen diğer adlar söz konusu olduğunda –olumlu ya da olumsuz– en başta biçilen değer çoktan bütünüyle aşınmıştır. Ama öte yandan, Maniyerizm örneğinde, olumsuz tutum hâlâ o kadar güçlüdür ki, bu dönemin büyük sanatçı ve yazarlarını "Maniyerist" olarak adlandırma cesaretini göstermeden önce, belli bir içsel dirence karşı koymak gerekir. Maniyerist kavramı, üslupçu anlamından[188] tamamen sıyrılana kadar, bu olguların tarihsel araştırmasında kullanılabilecek bir kategori elde edemeyiz Burada birbirinden ayırt edilmesi gereken salt betimleyici bir tür kavramı ile niteliksel kavram belli kısımlarda örtüşür, ama özünde neredeyse hiç ortak noktaları yoktur.

Düşüş sürecinde bir Klasik sonrası sanat ile büyük ustaları körü körüne taklit eden katı bir rutin olarak üslupçu sanat anlayışı 17. yüzyıldan türetilmiş ve ilk olarak Bellori tarafından Annibale Carracci biyografisinde geliştirilmiştir.[189] Vasari hâlâ *maniera*'yı sanatsal bireysellik; tarihsel, kişisel ya da teknik açıdan be-

---

188 İngilizce "mannered" kelimesi aynı zamanda "yapmacık" anlamına da gelir. (ç.n.)

189 BELLORI: *Vita dei pittori* (*Ressamların Yaşamları*), vd. 1672.—WERNER WEISBACH: "Der Manierismus," *Zeitschr. f. bild. Kunst*, 1918-1919, vol. 54, s. 162-163 ile karşılaştırınız.

lirlenmiş bir ifade şekli, dolayısıyla kelimenin en geniş anlamıyla "üslup" olarak kullanır. Bir *gran' maniera*'dan bahseder ve bununla tamamen olumlu bir şey kasteder. *Maniera* terimi, bazı sanatçılarda bu özelliğin olmamasına hayıflanan[190] ve dolayısıyla üslup ile üslup eksikliği arasındaki modern ayrımı öngören Borghini'de tamamen olumlu bir anlama sahiptir. 17. yüzyılın Klasisistleri –Bellori ve Malvasia– *maniera* kavramını, bir dizi formüle indirgenebilen, taklitçi ve basmakalıp bir sanat tarzı fikriyle ilişkilendiren ilk kişilerdir. Maniyerizmin sanatsal gelişimde yarattığı çatlağı ilk fark edenler ve 1520'den sonra sanatta kendini hissettiren Klasisizmden uzaklaşmanın ilk bilincine varanlar onlardır.

Ama bu uzaklaşma neden bu kadar erken gerçekleşir? Yüksek Rönesans neden –Wölfflin'in dediği gibi– ulaşıldığı anda aşılan "ince bir sırt" olarak kalır? Wölfflin'in düşündürdüğünden bile ince bir sırt... Çünkü yalnızca Michelangelo'nun eserleri değil, Raffaello'nunkiler bile daha şimdiden çözülmenin tohumlarını içlerinde barındırmaktadır. "*Heliodorus'un Tapınaktan Atılması*" ve "*İsa'nın Başkalaşımı*", Rönesans çerçevesinden fırlayıp birden fazla yöne doğru uzanan Klasisizm karşıtı eğilimlerle doludur. Klasik, muhafazakâr ve katı biçimsel ilkelerin kesintisiz hüküm sürdüğü dönemin kısalığı neyle açıklanabilir? Antik Çağ'da soğukkanlılık ve kalıcılığa dayalı bir üslup olan Klasisizm, neden şimdi "geçici bir aşama" olarak karşımıza çıkar? Neden bu sefer hızla yozlaşarak bir yandan Klasik modellerin tamamen yüzeysel bir taklidine dönüşürken, öte yandan da onlarla arasına ruhani bir mesafe koyar? Belki de bunun nedeni, sanatsal ifadesini Cinquecento'nun Klasisizminde bulan dengenin en başından beri gerçeklikten çok, ideal ve kurmaca olmasıdır. Belki de, bildiğimiz gibi, Rönesans son ana kadar, sorunlarının hiçbir çözümünden tam tatmin olmayan, özünde dinamik bir çağ olarak kaldığı içindir. Kapitalist düşünce yapısının değişken doğasına ve bilimsel bakış açısının diyalektik mizacına hâkim olmak için giriştiği çaba, her hâlükarda, mo-

190 R. BORGHINI: *Il Riposo* (*Geriye Kalanlar*), 1584.—A. BLUNT, op. cit., s. 154 ile karşılaştırınız.

dern kültürel gelişimin sonraki dönemlerinde yapılan benzer girişimlerden daha başarılı değildi. Orta Çağ'dan bu yana bir daha hiç sabit bir toplumsal sükûnete ulaşılamadı. Bu nedenle, özellikle modern zamanların Klasisist akımları, dingin bir güvende oluş hâlinden çok, bir programın sonucu ve bir umudun yansımasıdır. Saraylılara öykünen, tatmin olmuş üst-orta sınıf ile kapitalist açıdan güçlü ve siyasi bakımdan hırslı bir grubun oluşmasıyla Quattrocento'nun sonunda ortaya çıkmış istikrarsız denge bile kısa sürdü. İtalya'nın ekonomik üstünlüğünü kaybetmesinden, Reform sırasında Kilise'nin yaşadığı şiddetli şoktan, ülkenin Fransızlar ve İspanyollar tarafından işgal edilmesinden ve Roma'nın 'yağmalanması'ndan sonra dengeli ve istikrarlı bir gidişat kurmacası bile artık sürdürülemez. İtalya'ya hâkim olan ruh hâli, yaklaşmakta olan bir kıyamettir ve tek çıkış noktası İtalya olmasa da, kısa sürede tüm Batı Avrupa'ya yayılır.

Klasik sanatın öne sürdüğü gerilimden yoksun denge formülleri artık yeterli değildir. Yine de bazen daha da inanarak, daha endişeyle, normal kabul edilen bir ilişkide olacağından daha çaresizce bunlara bağlı kalınır. Genç sanatçıların Yüksek Rönesans'a karşı tutumları hayli karmaşıktır. Bu sanatın ahenk felsefesi onlara tamamen yabancılaşmış olsa da, Klasisizmin sanatsal kazanımlarından öylece vazgeçemezler. Bununla birlikte, sanatsal sürecin kesintisiz sürekliliğini koruma arzuları, toplumsal gelişimin sürekliliği bu tür çabaları desteklememiş olsa gerçekleşemezdi. Çünkü özünde kolektif bir kitle olarak sanatçılar ile seyirci kitlesi, ayaklarının altındaki zemin şimdiden sallanmaya başlamış olsa da, Rönesans'taki gibi meydana gelmiştir. Güvensizlik duygusu, Klasik sanatla ilişkilerinin ikircikli doğasını açıklar. 17. yüzyılın sanat eleştirmenleri bu kararsızlığı zaten hissetmişlerdi. Ama Klasik örneklerin taklit edilirken çarpıtılmasının bir idrak eksikliğinden değil, Maniyeristlerin yeni ve kesinlikle Klasik olmayan tabiatından kaynaklandığını anlamadılar.

Nasıl ki Maniyerizm, Klasik sanatla problematik bir ilişki yaşamışsa, bu üslubun yaratıcı doğasını anlayıp Klasik örneklerin çoğu zaman kaygılı taklidinde onu Klasisizmden ayıran ruhani mesafe-

yi kapamaya yönelik yoğun çabayı fark etmek de atalarıyla problematik bir ilişkisi olan bizim çağımıza kaldı. Pontormo ve Parmigianino'nun, Bronzino ve Beccafumi'nin, Tintoretto ve El Greco'nun, Brueghel ve Spranger'in, tüm önde gelen Maniyerist sanatçılarının üslupsal çabalarının özellikle Klasik sanatın kör göze parmak düzen ve uyumundan kurtulup kişilerüstü normatifliğini daha öznel ve davetkâr özelliklerle değiştirmeye yoğunlaştığını ilk anlayanlar bizleriz. Bazen dinî deneyimin derinleştirilip tinselleştirilmesi ve yaşamda yeni bir manevi içeriğin görüntüsüdür. Bazen de abartılı bir entelektüelliktir, bir tutam tuhaflık ve gizemle gerçekliğin kasten çarpıtılmasıdır. Ama bazen de her şeyin incelik ve zarafete çevrilip Klasik formların bir kenara atılmasına yol açan titiz ve yapmacık bir epikürcülüktür. Yine de sanatsal çözüm her zaman bir yan üründür. Son tahlilde Klasisizmle ilişkili olan ve ister Klasik sanata karşı bir protesto biçiminde ifade edilsin, ister bu sanatın biçimsel kazanımlarını korumaya çalışsın, doğal değil, kültürel deneyimden doğmuş bir yapıdır. Başka bir deyişle burada, formlarını önceki çağın sanatı kadar belli bir nesneye dayandırmayan ve geçmiş herhangi bir önemli sanat eğiliminden çok daha fazla ne yaptığının farkında olan bir üslupla[191] karşı karşıyayız. Sanatçı dikkatini artık yalnızca sanatsal amacına en uygun araçları seçmeye değil, sanatsal amacın kendisini tanımlamaya da yöneltmiştir. Teorik program artık yalnız yöntemlerle değil, amaçlarla da ilgilidir. Bu bakış açısına göre, Maniyerizm ilk modern üsluptur. Kültürel bir sorunla ilgilenen ve gelenek ile yenilik arasındaki ilişkiyi rasyonel yollarla çözülmesi gereken bir mesele olarak gören ilk üsluptur. Gelenek burada, alışılmadık olanın, hem yaşamın hem de yıkımın ilkesi olarak hissedilen bir unsurun şiddetle yaklaşan fırtınalarına karşı bir siperden başka bir şey değildir. Klasik örnekleri taklidinin tehditkâr kaostan bir kaçış olduğu ve formlarının öznel olarak aşırı gerilmesinin, formun yaşamla mücadelede başarısız olup sanatın ruhtan yoksun bir güzelliğe

---

191 WILHELM PINDER: "Zur Physiognomik des Manierismus ("Maniyerizmin Dış Görünüşü Üzerine")." *Die Wissenschaft am Scheidewege*'nin içinde, Ludwig-Klages-Festschrift, 1932, s. 149.

dönüşebileceği korkusunun ifadesi olduğu kavranmazsa, Maniyerizmi anlamak imkânsızdır.

Bizim açımızdan Maniyerizm ile ilgili konu olan şey; yani Tintoretto, El Greco, Brueghel ve Michelangelo'nun sanatlarının yakın zamanda yeniden gözden geçirilmesi –tıpkı Burckhardt'ın kuşağı için Rönesans'ın, Riegl ve Wölfflin'inki için Barok sanatın yeniden değerlendirilmesi gibi– sadece günümüzün entelektüel ikliminin semptomatik göstergesidir. Burckhardt, Parmigianino'yu yapmacık ve itici buluyordu. Wölfflin ise Maniyerizmde hâlâ sanatın doğal ve sağlıklı gelişiminin bozulmuş yapısından bir şeyler görüyordu: Rönesans ile Barok arasında gereksiz bir ara geçiş. Yalnızca form ile içerik, güzellik ile ifade arasındaki gerilimi kendi ölüm kalım meselesi olarak deneyimlemiş bir çağ, Maniyerizmin hakkını vererek onun bireyselliğinin gerçek doğasını hem Rönesans hem Barok sanata karşın çözebilirdi. Wölfflin, Post-empresyonist sanatın hakiki ve doğrudan deneyiminden hâlâ yoksundu. Oysa Dvořák'ın sanat tarihindeki tinselci eğilimlerin önemini kavrayıp Maniyerizmde böyle bir eğilimin zaferini görmesini sağlayan deneyimdi bu. Dvořák, tinselciliğin Maniyerist sanatın anlamını tüketmediğini ve Orta Çağ aşkıncılığının yaptığı gibi dünyadan tamamen el etek çekmeyi temsil etmediğini gayet iyi biliyordu. El Greco'nun yanında bir Brueghel'in, bir Tasso'nun yanında Shakespeare ve Cervantes'in de olduğu gerçeğini gözden kaçırmadı.[192] Görünüşe bakılırsa onu ilgilendiren asıl sorun, tam olarak iki dünya arasındaki karşılıklı ilişki, ortak payda ve Maniyerizm içindeki çeşitli olguların –tinselci ve natüralist– farklılaşma ilkesidir. Çok erken vefat eden bu akademisyenin tahlilleri, maalesef onun deyimiyle bu iki olgunun "tümdengelim ve tümevarım" eğilimleri olduğunu belirtmekten öteye gitmez ve yaşamının bu kadar erken sona ermiş olmasını daha da üzücü kılar.

Ne var ki Maniyerizmdeki iki karşıt eğilim –El Greco'nun mistik tinselciliği ve Brueghel'in panteist natüralizmi– her zaman

---

192 MAX DVOŘÁK: "Ueber Greco und den Manierismus ("El Greco ve Maniyerizm Üzerine")." *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*'de, 1924, s. 271.

farklı sanatçılarda kişileştirilen ayrı üslupsal eğilimler olarak karşı karşıya gelmez. Hatta esasen genellikle ayrılmaz biçimde iç içe geçmişlerdir. Pontormo ve Rosso, Tintoretto ve Parmigianino, Mor ve Brueghel, Heemskerck ve Callot, idealist oldukları kadar kararlı realistlerdir. Natüralizm ile tinselliğin, biçimcilik ile biçimden yoksunluğun, somutluk ve soyutlamanın karmaşık ve ayrıştırılması zor birliği, sanatlarında paylaştıkları üslubun temel formülüdür. Ama eğilimlerin bu heterojenliği, Dvořák'ın düşündüğü gibi,[193] sanat eserinde yakalanacak gerçekliğin derecesinin seçiminde salt bir öznelcilik ve keyfilik olduğu anlamına gelmez. Daha çok, tüm gerçeklik ölçütlerinin parçalandığının bir işareti ve genellikle umutsuz bir Orta Çağ maneviyatını Rönesans gerçekçiliğiyle uyumlu hâle getirme girişiminin sonucudur.

Klasik uyumun bozulmasını, Rönesans sanat anlayışının en anlamlı ifadesi olan mekânsal birliğin dağılmasından daha iyi hiçbir şey betimleyemez. Sahnenin birliği, kompozisyonun topografik tutarlılığı ve mekânsal yapının tutarlı mantığı, Rönesans'a göre bir resmin sanatsal etkisinin en önemli ön koşulları arasındaydı. Tüm perspektif çizim sistemi, tüm orantı ve mimarlık kuralları yalnızca mekânsal mantık ve birliğin nihai amacına hizmet eden araçlardı. Maniyerizm, Rönesans'ın mekân yapısını ve temsil edilecek sahneyi sadece dışsal olarak değil, içsel olarak da farklı şekilde düzenlenmiş parçalara ayırmaya başlar. Resmin farklı bölümlerine hâkim olacak farklı uzamsal değerlerin, farklı standart ve hareket olanaklarının ağır basmasına olanak tanır: Birinde ekonomi ilkesi, diğerinde mekânın ele alınmasında savurganlık. Resmin uzamsal bütünlüğündeki bu kırılma, en çarpıcı biçimde, figürlerin boyutu ve tematik önemi arasında mantıksal olarak formülleştirilebilecek hiçbir ilişkinin olmamasında kendini gösterir. Resmin esas konusu için yalnızca ikincil öneme sahip görünen motifler genellikle aşırı derecede öne çıkarken ana konu değersizleştirilip bastırılır. Sanatçı şunu söylemeye çalışır gibidir: Benim oyunumda kimin başaktör, kimin figüran olduğu belli değil! Resmin izleyicide

193 MAX DVOŘÁK: "Pieter Brueghel der Aeltere ("Yaşlı Pieter Brueghel")," ibid., s. 222.

bıraktığı etki, keyfi olarak inşa edilmiş hayali bir uzamda hareket eden gerçek figürler, hayalî bir çerçeveyle gerçek ayrıntıların birleşimi, uzamsal unsurların sadece on anki amaca göre serbest kullanımıdır. Bu karmakarışık gerçeklik dünyasına en yakın örnek, asıl bağlantıların ortadan kaldırılıp şeylerin birbiriyle soyut bir ilişkiye sokulduğu, ama nesnelerin büyük bir titizlik ve doğaya sadakatle tanımlandığı rüyalardır. Aynı zamanda, Sürrealist resimdeki çağrışımların tasvirinde, Franz Kafka'nın hayal dünyasında, Joyce'un romanlarının montaj tekniğinde ve sinemada mekânın otokratik biçimde ele alınmasında ifade edildiği gibi, çağdaş sanatı da akla getirir. Bu son eğilimlerin deneyimi olmasaydı, Maniyerizm bizim için bugünkü önemini kazanamazdı.

Maniyerizmin en genel tarifi bile, homojen bir kavramda bir araya getirilmesi zor olan çok değişken özellikler içerir. Maniyerizmin katı bir şekilde sınırlandırılmış belli bir tarihsel dönemi kapsamamasında özel bir güçlük vardır. Şüphesiz 1530'lu yıllar ile yüzyıl sonu arasındaki öncü üslubu temsil eder. Ama yüzyılın rakipsiz hâkimi değildir ve özellikle dönemin başında ve sonunda Barok eğilimlerle iç içe geçer. İki hat, Raffaello ve Michelangelo'nun sonraki eserlerinde zaten fazlasıyla kaynaşmış durumdadır. Bu eserlerde daha şimdiden, Barok tarzın tutkulu dışa vurumcu amaçları ile Maniyerizmin entelektüel "Sürrealist" bakış açısı arasında bir rekabet söz konusudur. İki Klasik dönem sonrası üslup, hemen hemen aynı anda 1520'li yılların entelektüel bunalımından doğar: Çağın tinselci ve duyumcu eğilimleri arasındaki karşıtlığın yansıması olarak Maniyerizm ve çatışmanın anlık duygular temelinde geçici bir çözümü olarak Barok. Roma'nın yağmalanmasından sonra, sanattaki Barok eğilim yavaş yavaş baskılanır ve bunu Maniyerizmin hüküm sürdüğü altmış küsur yıllık bir dönem izler. Bazı akademisyenler, Maniyerizmi Erken Barok'tan sonra gelen bir tepki, Geç Barok'u ise sonradan Maniyerizmin yerini alan bir karşı hareket olarak yorumlar.[194] Bu durumda 16. yüzyıl sana-

---

194 W. PINDER: *Das Problem der Generation* (*Kuşak Sorunu*), s. 140.—Aynısı için bkz. *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (*Orta Çağ'ın Sonundan Rönesans'ın Sonuna Kadar Alman Heykeli*), 1928, II, s. 252.

tının tarihi, Maniyerizm ve Barok arasındaki tekrarlanan çatışmalardan, Maniyerist eğilimin geçici, Barok'un nihai zaferinden ibaret olurdu. Ama böyle bir teori, haksız bir şekilde Erken Barok'u Maniyerizmden önce başlatarak Maniyerizmin gelip geçici doğasını abartır.[195] İki üslup arasındaki çatışma aslında tarihsel olmaktan çok sosyolojiktir. Maniyerizm, esasen kültürlü ve aristokratik bir uluslararası sınıfın sanat üslubudur. Erken Barok ise daha popüler, daha duygusal, daha milliyetçi bir eğilimin ifadesidir. Karşı Reform'un dinî propagandası yayıldıkça ve Katolik mezhebi yeniden halkın dini hâline geldikçe, olgunlaşmış Barok, Maniyerizmin daha incelikli ve seçkin üslubuna karşı zafer kazanır. 17. yüzyılın saray sanatı, Barok sanatı kendi özel ihtiyaçlarına uyarlar. Bir yandan Barok duygusallığı muhteşem bir teatrallik hâline getirirken, diğer yandan örtük Klasisizmini katı ve mantıklı bir sıkı yönetim ifadesine dönüştürür. Ama 16. yüzyılda Maniyerizm, saray üslubunun mükemmel bir örneğidir. Avrupa'nın nüfuzlu bütün saraylarında, diğer tüm eğilimlere tercih edilir. Floransa'da Medicilerin, Fontainebleau'da I. François'nın, Madrid'de II. Felipe'nin, Prag'da II. Rudolf'un ve Münih'te V. Albrecht'in saray ressamları Maniyeristtir. İtalyan saraylarının adabımuaşeret ve gelenekleriyle, prenslerin sanat hamiliği tüm Batı Avrupa'ya yayılır. Hatta bazı saraylarda, örneğin Fontainebleau'da yoğunlaşır. Valois sarayı zaten çok büyük ve gösterişlidir ve sonraki yılların Versailles sarayını anımsatan özellikler sergiler.[196] Daha küçük saray çevreleri daha az göz kamaştırıcı, daha az kamusal ve bazı açılardan Maniyerizmin samimi ve entelektüel yapısıyla daha uyumludur. Floransa'da Bronzino ve Vasari, Prag'da Adriaen de Vries, Bartholomaeus Spranger, Hans von Aachen ve Josef Heinz, Münih'te Sustris ve Candid, hamilerinin cömertliğine ek olarak daha az gösterişli bir ortamın samimiyetinin tadını çıkarırlar. II. Felipe ve sanatçıları arasındaki ilişkide bile, bu hükümdarın kasvetli mizacı göz önüne alındı-

195 Bu özellikle W: WEISBACH: "Der Manierismus"ta yer alır, s. 162 ve de MARGARETE HOERNER: "Der Manierismus als kuenstlerische Anschauungsform ("Sanatsal Bir Sezgi Biçimi Olarak Maniyerizm")," *Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwiss.*, vol. 22, 1926, s. 200.

196 ERNEST LAVISSE: *Histoire de France* (*Fransa Tarihi*), V, 1, 1903, s. 208.

ğında şaşırtıcı bir sevecenlik vardır. Portekizli ressam Coelho, II. Felipe'nin en yakın arkadaşlarından biridir. Özel bir koridor, hükümdarın odalarını saray sanatçılarının atölyelerine bağlar ve kendisinin de ressam olduğu söylenir.[197] II. Rudolf imparator olunca Prag'daki Hradshin'e taşınır; astrologları, simyacı ve sanatçılarıyla kendini dünyadan soyutlar. İncelikli erotizmi ve ustaca zarafeti, bir akıl hastasının yalnız ve ıssız konutundan ziyade Rokoko'nun hazcı atmosferini çağrıştıran resimler yaptırır. İki kuzenin, Felipe ve Rudolf'un, sanat eserlerine ayıracak paraları; sanatçı ya da sanat simsarları için hep zamanları vardır. Bir sanat eseri, eserin yanı sıra bir izleyici kitlesi edinmenin en kesin yoludur.[198] Bu yöneticilerin sanat koleksiyonculuğunun ardında kıskanç ve gizli kapaklı bir dürtü yatar. Estetik hazcılık gibi çok önemli bir güdü varken, itici güç olarak propaganda ve gösteriş neredeyse tamamen arka planda kaybolur.

Sarayın Maniyerizmi, özellikle sonraki formunda, homojen ve genel bir Avrupa hareketidir. Gotik'ten bu yana ilk büyük uluslararası üsluptur. Genel etkisinin kaynağı, tüm Batı Avrupa'ya yayılan mutlakiyetçilik ve entelektüel bakımdan ilgili ve sanatta iddialı saray modasıdır. 16. yüzyılda İtalyan dili ve sanatı, Orta Çağ'da Latincenin nüfuzunu anımsatan evrensel bir etkiye sahip olur. Maniyerizm, İtalyan Rönesansı'nın sanatsal başarılarının yabancı ülkelere yayıldığı özel formdur. Ama bu uluslararası karakter, Maniyerizmin Gotik ile tek ortak noktası değildir. Bu dönemdeki dinî canlanma, yeni mistisizm, maneviyata duyulan özlem, bedenin hor görülmesi ve doğaüstü deneyimde kendini kaybetme, sadece Maniyerist üslubun zarif formlarında dışa dönük ve genellikle abartılı bir ifade bulan Gotik değerlerin yenilenmesine yol açar. Yeni tinselcilik, Klasik kalokagathia'nın bütünüyle aşılmasından ziyade, ruhsal ve fiziksel unsurlar arasındaki gerilimde kendini gösterir. Yeni biçimsel idealler, fiziksel güzelliğin çekiciliğinden vazgeçilmesi anlamına gelmez, zihni yansıtmaya çalışan bedeni

197 LUDWIG PFANDL: *Spanische Kultur und Sitte des XVI. u. XVII. Jahrhunderts* (*16. ve 17. Yüzyıllarda İspanyol Kültür ve Adetleri*), 1924, s. 5.

198 L. BRIEGER, op. cit., s. 109-110.

betimler. Onu aklın baskısı altında kıvrılıp bükülürken, Gotik sanatın coşkusunu anımsatan bir heyecanla havaya fırlamışken gösterir. Gotik, insan figürünü tinselleştirerek modern dışa vurumculuğun gelişimindeki ilk büyük adımı atmıştı. Şimdi de Maniyerizm, Rönesans'ın nesnelciliğiyle yollarını ayırıp sanatçının kişisel yaklaşımını vurgulayarak ve izleyicinin kişisel deneyimine başvurarak ikinci adımı atmaktadır.

6
SİYASAL GERÇEKÇİLİK ÇAĞI

Maniyerizm, 16. yüzyılda tüm Batı Avrupa'yı sarsıp siyasal, ekonomik ve kültürel hayatın tüm alanlarına yayılan bunalımın sanattaki yansımasıdır. Siyasi devrim, modern zamanların ilk emperyalist büyük güçleri olan Fransa ve İspanya'nın İtalya'yı işgal etmesiyle başlar. Fransa'da, kraliyet feodalizmden kurtulmuş ve Yüzyıl Savaşları başarıyla sonuçlanmıştır. İspanya'da ise Almanya ve Hollanda ile kurulan ittifak, Charlemagne saltanatından bu yana eşi benzeri görülmemiş bir siyasi iktidarın doğmasına yol açmıştır. V. Charles'ın miras yoluyla kendisine düşen toprakları dönüştürdüğü siyasi yapı, Almanya'nın Frank krallığıyla birleşmesiyle kıyaslanmış, Kilise ile İmparatorluk dayanışmasını yeniden kurmak için son büyük girişim olarak tanımlanmıştır.[199] Ne var ki bu fikrin Orta Çağ'ın sonundan beri gerçek bir temeli yoktu ve istenen ittifak yerine, dört yüz yılı aşkın bir süre Avrupa tarihine egemen olacak bir siyasi çatışma ortaya çıktı.

Fransa ve İspanya, İtalya'yı enkaz hâline getirip boyun eğdirmiş, çaresizliğin kıyısına getirmişti. VIII. Charles, İtalya seferine çıktığında, Alman imparatorlarının Orta Çağ'daki işgallerinin hatırası çoktan unutulmuştu. İtalyanlar oldum olası birbirleriyle savaş hâlindeydiler, ama bir yabancı iktidar tarafından idare edilmenin ne demek olduğunu artık hatırlamıyorlardı. Ani istila karşısında sersemlediler ve şoktan hiçbir zaman tam anlamıyla kurtulamadılar. Fransızlar önce Napoli'yi, ardından Milano'yu

199 H. A. L. FISHER: *A History of Europe* (*Avrupa Tarihi*), 1936, s. 525.

ve son olarak da Floransa'yı işgal ettiler. Kısa süre sonra yine İspanyollar tarafından Güney İtalya'dan sürüldüler. Ama Lombardiya yıllarca iki büyük rakip güç arasındaki çatışmanın sahnesi oldu. Fransızlar, I. François'nın Pavia Savaşı'nda yenik düşüp İspanya'ya sürüldüğü 1525 yılına kadar burada kaldılar. Şimdi V. Charles İtalya'yı tamamen avucuna almıştı ve artık papanın entrikalarına boyun eğmeye istekli değildi. 1527'de on iki bin paralı asker, VII. Clemens'i cezalandırmak için Roma'ya saldırdı. Bourbon Dükü komutasındaki İmparatorluk ordusuyla güçlerini birleştirip Ebedi Şehir'i işgal ederek sekiz gün sonra onu harabeye çevirdiler. Kilise ve manastırları yağmaladılar, rahip ve keşişleri öldürdüler, rahibelere saldırıp tecavüz ettiler, San Pietro'yu ahıra, Vatikan'ı kışlaya çevirdiler. Rönesans kültürünün temelleri yıkılmış gibiydi. Papa güçsüzdü, piskopos ve bankacılar artık Roma'da kendilerini güvende hissetmiyorlardı. Roma'nın sanat yaşamına hâkim olan Raffaello ekolünün üyeleri dağıldı ve hemen sonraki dönemde şehir sanatsal önemini yitirdi.[200] 1530'da Floransa da İspanyol-Alman ordusunun avı oldu. V. Charles, papayla anlaşarak Alessandro Medici'yi kalıtsal prens ilan etti. Böylece Cumhuriyet'in son kalıntılarını ortadan kaldırdı. Roma'nın yağmalanmasından sonra Floransa'da patlak veren ve Medicilerin sürülmelerine yol açan devrimci kargaşalar, papanın imparatorla anlaşma yapma kararını hızlandırdı. Papalık Devleti'nin başı şimdi İspanya'nın müttefiki olur: Napoli'de bir İspanyol naibi ve Milano'da İspanyol valisi ikamet eder. Floransa'da Mediciler, Ferrara'da Esteler, Mantova'da Gonzagalar aracılığıyla İspanyollar hüküm sürerler. İspanyol yaşam tarzı ve ahlak anlayışı, İspanyol görgü kuralları ve İspanyol zarafeti Roma ve Floransa'ya, İtalya'nın her iki sanat merkezine de egemendir. Öte yandan, İtalyanlara kıyasla kültürleri geri olan fatihlerin entelektüel hâkimiyeti çok derinlere nüfuz etmez ve sanatın yerel gelenekle olan bağı varlığını sürdürür. İtalyan kültürünün Hispanik etkisine yenik düşmüş gibi göründüğü yerlerde bile, İspanyol etkisinden tamamen farklı bir saray sanatının biçimciliğini kazanma-

200 H. DOLLMAYR, loc. cit., s. 363.

ya çalışan Cinquecento'nun ön kabullerini temel almış evrimsel bir eğilimi takip eder.[201]

V. Charles, İtalya'yı Alman ve İtalyan sermayesinin yardımıyla fethetmişti.[202] İmparatorun seçilmesi bile az çok para meselesiydi ve bu, Fuggerlerin yönetimindeki bir bankacılar birliği tarafından çözüldü. Elektörler ucuz değildi ve papa, desteğinin bedeli olarak en az yüz bin duka istiyordu. O andan itibaren finans kapital, dünyaya egemen oldu. Charles'ın düşmanlarını yendiği ve imparatorluğunu bir arada tuttuğu ordular bu gücün eseriydi. Onun ve haleflerinin savaşlarının çağın en büyük kapitalistlerini mahvettiği doğrudur. Ama bunlar kapitalizm için dünya çapında bir gücü sağlama aldı. I. Maximilian henüz düzenli vergi toplayıp düzenli bir orduyu besleyecek durumda değildi; iktidar hâlâ bölgesel ordulardaydı. Torunu, devlet maliyesini tamamen ticari kaygılara göre düzenlemeyi, homojen bir bürokrasi ve büyük bir paralı asker ordusu yaratmayı ve feodal aristokrasiyi resmî bir saray aristokrasisine dönüştürmeyi başaran ilk kişiydi. Elbette, merkezî prensliğin temelleri zaten çok eskiydi. Çünkü toprak sahiplerinin mülklerini yönetmek yerine elden çıkarmalarından bu yana, taraftarları azalmış ve merkezî otorite hâkimiyetinin ön koşulu yaratılmıştı.[203] O zaman mutlakiyetçiliğe giden yolda ilerlemenin sadece zaman ve para meselesi olduğu ortaya çıktı. Kraliyetin geliri büyük ölçüde nüfusun aristokrat ve ayrıcalıklı olmayan kesimlerinden alınan vergilere dayandığı için, bu sınıfların ekonomik refahını arttırmak devletin çıkarınaydı.[204] Ne var ki bu düşünce her bunalımda, kralların düzenli bir gelire sahip olmalarına rağmen yardımlarından asla vazgeçemeyeceği büyük kapitalistlerin çıkarları karşısında boyun eğmek zorundaydı.

---

201 BENEDETTO CROCE: *La Spagna nella vita ital. del Rinascimento* (*Rönesans İtalyan Yaşantısında İspanya*), 1917, s. 241 ile karşılaştırınız.

202 RICHARD EHRENBERG: *Das Zeitalter der Fugger* (*Fuggerler Çağı*), 1896, I, s. 415.

203 FRANZ OPPENHEIMER: *The State* (*Devlet*), 1923, s. 244-245.

204 W. CUNNINGHAM: *Western Civilization in its Economic Aspects. Med. and Mod. Times* (*Ekonomik Yönleriyle Batı Uygarlığı. Orta Çağ ve Modern Çağlar*), 1900, s. 174.

V. Charles, İtalya'da egemenlik kurmaya başladığı sırada, Türk tehdidi, yeni deniz yollarının keşfi ve okyanus uluslarının ekonomik bir güç olarak ortaya çıkması sonucunda dünya ticaretinin merkezi zaten Akdeniz'den Batı'ya kaymıştı. Şimdi de dünya ticaretinin örgütlenmesinde küçük İtalyan devletlerinin yerini, benzersizlik büyüklükte toprak ve araçlara sahip, hep aynı şekilde yönetilen iktidarlar aldığına göre, erken kapitalizm çağı sona erer ve büyük ölçekte modern kapitalizm başlar. Kapitalizmin yeni çağının başlangıcını –doğrudan sonuçları, yani para arzı ve fiyatlardaki artış ne kadar önemli olursa olsun– Amerika'dan İspanya'ya değerli maden akışıyla açıklamak yeterli değildir. Amerikan gümüşünü salt zenginlik olarak değerlendirmeye, yani merkantilist[205] teoriye göre ülke içinde sabitleyip içeride tutmaya yönelik –başarıyla sonuçlanmasa da– bir girişim oldu. Ama Amerikan gümüşünden çok daha önemli bir unsur, devlet ile sermaye arasındaki ittifak ve bu ittifakın bir sonucu olarak V. Charles ve II. Felipe'nin siyasi girişimlerinin özel kapitalist altyapılarıdır.

Görece küçük sermaye kaynaklarıyla çalışan zanaatkârın atölyesinden büyük çaplı sanayi teşebbüsüne ve mal ticaretinden salt mali işletmeye doğru bir eğilimi çok erken bir tarihten itibaren gözlemlemek mümkündür. Bu eğilim 15. yüzyıl boyunca İtalyan ve Hollanda ticaret merkezlerinde üstünlük kazanır. Ama bireysel zanaatkârlığa dayalı küçük çaplı teşebbüsün büyük ölçekli sanayi tarafından ıskartaya çıkarılması ve para ticaretinin mal ticaretinden tamamen ayrılması ancak yüzyıl sonunu bulur. Serbest rekabet üzerindeki tüm kısıtlamaların gevşetilmesi, bir yandan iş birliği ilkesinin sona ermesine, diğer yandan ekonomik faaliyetin giderek üretimden daha uzak bölgelere kaymasına yol açar. Küçük atölyeler daha büyük birimlere dâhil edilir, ama bunlar gitgide kendilerini yalnız finansa adayan kapitalistler tarafından yönetilir. Çoğu insan için ekonomik ilişkilerdeki belirleyici unsurları anlamak her geçen gün zorlaşır ve bunları giderek daha az etkile-

205 Merkantilizm, güçlü bir ekonomi için ihracatı en üst düzeye çıkarmak ve ithalatı en aza indirmek üzere tasarlanmış bir ekonomik politika. (ç.n.)

yebilirler. Pazarın talepleri gizemli, ama daha da acımasız bir gerçeklik kazanır. Yüce ve kaçınılmaz bir güç gibi insanların başlarının üstünde asılı durur. Toplumun alt ve orta kademeleri, loncalardaki nüfuzlarıyla birlikte kendilerini güvende hissettikleri günleri de geride bırakır. Ama kapitalistler de kendilerini güvende hissetmemektedirler. Niyetleri kendilerini kabul ettirmekse, onlar için durma söz konusu olamaz. Ama büyüdükçe, onlar da giderek daha tehlikeli alanlara girerler. Yüzyılın ikinci yarısı art arda bir dizi mali bunalıma tanık olur. 1557'de Fransa ve İspanya'da devlet iflas eder; 1575'te İspanya tekrar iflas bayrağını çeker. Sadece önde gelen ticari şirketlerin temellerini sarsmakla kalmayan, aynı zamanda sayısız daha küçük ekmek teknesinin mahvolması anlamına gelen felaketlerdir bunlar.

En cazip iş, devlet kredisi işlemleridir. Ama prenslerin ağır borçları göz önüne alındığında, aynı zamanda en tehlikelisidir. Bankacıların ve profesyonel spekülatörlerin yanı sıra, bankalardaki mevduatları ve henüz yeni kurulan borsalardaki yükümlülükleriyle orta sınıfların da bu riskli girişimde büyük çıkarı vardır. Bankaların mali kaynakları hükümdarların sermaye ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kaldığından, Antwerp ve Lyons borsalarına da kredi çağrısında bulunulur.[206] Kısmen bu işlemlerle bağlantılı olarak, olası her türlü borsa spekülasyonu gelişir: Hisse senedi ticareti, alivre satış, arbitraj, sigortacılık.[207] Batı Avrupa'nın tamamı, İngiliz ve Hollandalı denizaşırı ticaret şirketleri halka genellikle akılalmaz olan kârlarını paylaşma şansı sunduğunda doruğa çıkan bir borsa mantığı ve spekülasyon ateşine yakalanır. Sonuç, büyük kitleler için felaket olur: Her yerde kârın tarımdan sanayi üretimine aktarılması sonucu işsizlik, şehirlerin aşırı kalabalıklaşması, yükselen fiyatlar ve düşük ücretler deneyimlenir. Toplumsal memnuniyetsizlik, bir süre için en büyük sermaye birikiminin gerçekleştiği ülkede –Almanya'da– doruk noktasına ulaşıp en ihmal edilen sınıf olan köylü sınıfında patlak verir. Kısmen bu ha-

206 R. EHRENBERG, op. cit., II, s. 320.
207 HENRI SÉE: *Les Origines du capitalisme moderne* (*Modern Kapitalizmin Doğuşu*), 1926, s. 38-39.

reketin koşullarını çağın toplumsal dinamizmi yarattığı için, kısmen de muhalif güçler dinî bir düşüncenin ortak paydasında buluşmayı hâlâ en kolay yol olarak gördüğünden, toplumsal memnuniyetsizlik dinî köylü sınıfı hareketiyle doğrudan bağlantılı olarak son noktasına varır. Toplumsal ve dinî devrimlerin ayrılmaz bir birlik oluşturması yalnızca Anabaptist hareket[208] için geçerli değildir. Ulrich von Hutten'in himayecilik ve para ekonomisine, tefecilik ve arazi spekülasyonuna karşı, kısacası onun deyişiyle "Fuggerolara" karşı çıkışları[209] gibi çağdaş sesler daha çok, memnuniyetsizliğin hâlâ kaotik ve tam oturmamış bir gelişim aşamasında olduğunu akla getirir. Toplumsal devrimden çok dinle ilgilenen sınıfları, toplumsal devrimle besbelli daha fazla, hatta bilhassa devrimle ilgilenenlerle bir araya getirir. Ne var ki bu çeşitli unsurlar hareket içinde dağılmış olsa da, Orta Çağ hâlâ o kadar yakındır ki, akla gelebilecek tüm fikirler, dinî inancın kavramsal ve duygusal kalıpları içinde büyük bir kolaylıkla ifade edilir. Bu, anlaşılması güç ve hararetli durumu, dinî ve toplumsal etkenlerin bir araya gelerek neden olduğu genel ve muğlak kurtuluş beklentisini açıklar.

Ama Reform sosyolojisi için kesin olan gerçek, hareketin Kilise'nin yozlaşmasına karşı bir öfke dalgasıyla başlamış olması ve onu harekete geçiren doğrudan nedenin ruhban sınıfının hırsı ile endüljans ve dinî makam ticareti olmasıdır. Bundan sonra ezilen ve sömürülen sınıflar, İncil'in zenginleri reddettiği ve fakirlere verilen sözlerin yalnızca Cennetin Krallığı için geçerli olmadığı fikrinde ısrar ettiler. Ne var ki ruhban sınıfının feodal ayrıcalıklarına karşı mücadelede köylülerle coşkuyla iş birliği yapan orta sınıf unsurları, kendi amaçlarına ulaşılır ulaşılmaz hemen geri çekildi. Üstelik –alt sınıfların lehine olduğu için– kendi çıkarlarına zarar verebilecek her türlü yeniliğe direnç gösterdi. Mümkün olabilecek en geniş tabanlı halk hareketi olarak başlayan Protestanlık, artık

208 Radikal Reform yanlısı Hristiyanlar. (ç.n.)

209 F. V. BEZOLD: "Staat u. Gesellschaft des Reformationszeitalters ("Reform Çağında Devlet ve Toplum")." *Staat u. Gesellschaft der neuern Zeit. Die Kultur der Gegenwart*'ta (*Modern Çağlarda Devlet ve Toplum: Günümüz Kültürü*), II, 5/1, 1908, s. 91.

sırtını büyük ölçüde yerel hükümdarlara ve bu orta sınıf unsurlarına yaslamıştı. Gerçek bir siyasi yeteneği olan Luther, görünüşe bakılırsa devrimci sınıfların beklentilerinin o kadar boş olduğuna hükmetmişti ki, yavaş yavaş tamamen, çıkarları yasa ve düzenin korunmasına bağlı olan toplum saflarına yanaştı. Bunu yaparken, yalnızca kitleleri resmen yarı yolda bırakmakla kalmadı, aynı zamanda prensleri ve onların takipçilerini "katil ve açgözlü köylü güruhu"na karşı kışkırttı. Belli ki, ne pahasına olursa olsun toplumsal devrimle bir ilgisi olduğu izlenimi yaratmaktan kaçınmak istiyordu.

Luther'in ihanetinin yıkıcı bir etkisi olmuş olmalıdır.[210] Bu noktada doğrudan kanıtların azlığı muhtemelen, ihanete uğrayan sınıfların Anabaptistler dışında gerçek bir sözcülerinin olmamasıyla açıklanabilir. Ama çağın kasvetli görünümü, Reform mayalanırken nüfusun geniş çevrelerinde hissedilmiş olması gereken büyü bozumunun dolaylı bir yansımasıdır. Luther'in "mantıklı" tavrı, siyasal gerçekçiliğin korkunç bir örneğiydi. Şüphesiz bu, dinî ideallerin pratik yaşamla ilk uzlaşması değildi. Tüm Hristiyan Kilisesi tarihi, Tanrı'nın şeyleri ile Sezar'ın şeyleri arasındaki çarpıcı bir dengeden ibaret görünür. Ama daha önceki tavizler yavaş yavaş, pek fark edilmeyen geçişlerle ve dahası, siyasi olayların arka planının çoğunlukla halktan gizlendiği bir dönemde yaşandı. Öte yandan Protestanlığın yozlaşması, hümanizmin olanca aydınlığında; matbaa, broşürler, siyasi meselelere genel bir ilgi ve bunları yorumlama yeterliliğinin olduğu bir çağda gerçekleşti. Dönemin entelektüel liderleri, köylülerin davasına tamamen ilgisiz kalmış ve onunla taban tabana zıt meseleleri savunmuş olabilirler. Ama büyük bir fikrin yanlış yola sapması, Reform'a düşman olsalar bile, onları etkilerdi. Luther'in köylü sorunundaki bakış açısı, gerçekten de, mutlakiyetçilik çağında her devrimci fikrin kaçınılmaz olarak tutmak zorunda olduğu yolun bir belirtisiydi.[211]

---

210 E. BELFORT BAX: *The Social Side of the German Reformation, II. The Peasant War in Germany 1525-1526* (*Alman Reformunun Toplumsal Yönü, II. Almanya'da Köylü Savaşı 1525-1526*), 1899, s. 275 ff.

211 FRIEDRICH ENGELS: *Der deutsche Bauernkrieg* (*Alman Köylü Savaşı*), passim.

Yüzyılın ilk yarısında, yani din savaşları, Trento Konsili ve dediğim dedik Karşı Reform'dan önceki dönemde, Protestanlık Batı Avrupa'ya yalnızca bir din ve mezhep sorunu değil –Klasik dünyadaki Sofist hareket, 18. yüzyılda Aydınlanma ve günümüzde sosyalizm için olduğu gibi– ahlaki sorumluluğa sahip kimsenin hepten kaçamayacağı bir vicdan sorunu da sundu. Reform'dan sonra, Kilise'nin yozlaşmış olduğuna ve temizlenmesi gerektiğine ikna olmamış tek bir iyi Katolik kalmamıştı. Dahası, Almanya'dan gelen fikirler daha da derinden etkili oldu: İnsanlar maneviyatın, öteki dünyanın ve kaybedilmiş Hristiyan inancının tavizsiz niteliğinin farkına varıp bu özelliklerin yeniden kazanılabilmesine karşı konulmaz bir özlem duydular. Her yerde iyi Hristiyanlara, özellikle de İtalya'da entelektüel ve idealistlere ilham veren şey, Reform hareketinin materyalizm karşıtlığı, imanla bağışlanacakları öğretisi, Tanrı ile aracısız birlik ve inananların ruhban sınıfına ihtiyaç duymadıkları fikriydi. Ama şimdi Protestanlık, yalnızca siyasetle ilgilenen prenslerin ve en çok ticaretle meşgul bir orta sınıfın inancı hâline geldiğine ve yeni bir Kilise'ye dönüşme yolunda olduğuna göre, bunun bütünüyle ruhani bir akım olduğunu düşünen bu idealist ve entelektüeller şüphesiz en çok hayal kırıklığına uğrayanlardı.

Yeni bir maneviyat ve dinî yaşantının derinleştirilmesi arzusu hiçbir yerde Roma'dakinden daha güçlü değildi. Her ne kadar bu duygu ve düşünceler papanın yakın çevresinden çıkmıyor olsa da, Alman Reformu'nun Kilise'nin bütünlüğünü tehdit ettiği hiçbir yerde bu denli fark edilmemişti. Katolik reform hareketinin liderleri çoğunlukla, Kilise'nin zayıflıkları ve onun hastalıklarını iyileştirmek için gereken operasyonun ciddiyeti hakkında çok yenilikçi fikirlere sahip olan aydın hümanistlerdi. Ama radikalizmleri, papalığın mutlak otoritesini sorgulamakta yetersiz kaldı. Hepsi Kilise'yi içeriden düzeltmek istiyorlardı. Ama reform istedikleri kesindi. Özgür ve genel bir Kilise konsili toplayarak başlamayı önerdiler. Ne var ki VII. Clemens bunu kabul etmedi; böyle bir konsilden ne çıkacağını kimse önceden kestiremezdi. 1520 civarında Roma'da, örnek bir dindarlık sergileyerek Kilise reformu

için önerilerde bulunmayı amaçlayan bir kurum, "İlahi Aşk Belagati" kuruldu. Sadoleto, Giberti, Thiene ve Caraffa gibi Romalı din adamlarının en bilgili ve saygın üyelerinden bazıları bu kurumdaydı. Roma'nın yağmalanması bu girişime de son verdi. Üyeler dağıldı ve güçlerini yeniden birleştirebilmeleri biraz zaman aldı. Hareket, ana destekçileri Sadoleto, Contarini ve Pole ile Venedik'te devam etti. Burada, daha sonra yine Roma'da olduğu gibi, hedef, Luthercilik ile uzlaşma ve Reform'un ahlaki içeriğinin Katolik Kilisesi'nin, özellikle de imanla bağışlanma öğretisinin yararına kurtarılmasıydı.

1538'den itibaren Michelangelo'nun da aralarında bulunduğu Vittoria Colonna ve arkadaşları, esas ilgi alanları din olan ve hümanizm eğitimi almış bu çevreyle yakından ilişkiliydi. Portekizli ressam Francisco de Hollanda, *Resim Üzerine Konuşmalar*'da (1539), bir arkadaşı sayesinde katıldığı bu topluluğun dinî coşkusunu tarif eder ve bu arada dönemin ünlü bir teologunun Aziz Pavlus'un mektuplarını yorumladığı, Monte Cavallo'da bulunan San Silvestro Kilisesi'ndeki toplantılarını aktarır. Michelangelo, ruhani yeniden doğuşuna ve sonraki eserlerinin tinsel üslubuna yol açan nihai uyaranları muhtemelen burada, Vittoria Colonna ve arkadaşlarının yanında buldu. Yaşadığı dinî gelişim, Rönesans'tan Karşı Reform'a uzan geçiş dönemi için tamamen normaldi. Bununla ilgili olağanüstü olan tek şey, Michelangelo'nun içsel dönüşümünün tutkusu ve bunun eserlerine ifade derinliği olarak yansımasıydı. Michelangelo gençliğinde bile dinî uyaranlara çok duyarlı görünür. Savonarola'nın kişiliği ve kaderi onun üzerinde silinmez bir izlenim bıraktı. Yaşamı boyunca dünyevi işlerden uzak durdu; bu deneyimden kaynaklanmış olması gereken bir tutumdur bu. Yaşlandıkça dindarlığı arttı; ruhunu tamamen dolduran ve yalnızca Rönesans ideallerini yerinden etmekle kalmayıp, tüm sanatsal etkinliğinin amacı ve değerinden şüphe etmesine de neden olana kadar daha da ateşli, uzlaşmaz ve özel hâle geldi. Şüphesiz değişim bir anda olmadı, adım adım gerçekleşti. Ahenk duygusunun bozulmasıyla tanımlanan Maniyerist sanat anlayışının işaretleri, Medici mezar anıtlarında ve Sistina Şapeli'nin tavan spand-

rallerinde zaten belirgindir. "*Kıyamet Günü*"nde (1534-1541) yeni ruh hâli doludizgin hüküm sürer. Burada ortaya çıkan şey artık bir güzellik ve mükemmellik, iktidar ve gençlik anıtı değil; şaşkınlık ve umutsuzluğun bir resmi, birdenbire Rönesans dünyasını yutmakla tehdit eden kaostan kurtuluş çığlığıdır. Esere, insanın içindeki dünyevi –fiziksel ve şehvani– her şeyi yok etme arzusu ve adanmışlık hâkimdir. Rönesans kompozisyonlarının mekânsal uyumu yok olmuştur. Temsilin gerçekleştiği uzam, gerçek dışı ve süreksizdir. Ne bir bütün olarak görülür ne de homojen bir ölçek sistemine göre inşa edilmiştir. Eski düzenleme ilkelerinin kasıtlı ve çoğu zaman göstere göstere ihlal edilmesi, Rönesans dünya resminin bozulup dağılması, eserin her yerinde, özellikle de en çarpıcı işaretlerden biri olan perspektif kurallarının bir kenara atılmasında kendini gösterir. Söz gelimi rakursi atlanmış, bu nedenle de kompozisyonun yukarısındaki figürler aşağıdakilere göre abartılı ele alınmıştır.[212] Sistina Şapeli'ndeki "Kıyamet Günü", modern zamanların *artık* "güzel" olmayan ilk önemli sanatsal yaratımıdır ve *henüz güzel olmayan*, sadece etkileyici olan Orta Çağ sanat eserlerine atıfta bulunur. Michelangelo'nun eserleri yine de onlardan çok farklıdır. Güzel, kusursuz ve saf forma karşı belli ki binbir zorlukla elde edilmiş bir itirazı, şekilsizliğinde saldırgan ve kendi kendini yok eden bir şeylerin olduğu bir manifestoyu temsil eder. Bu yalnızca Botticelli ve Peruginoların aynı yerde gerçekleştirmeye çalıştıkları sanatsal ideallerin değil, aynı zamanda Michelangelo'nun bir zamanlar aynı Sistina Şapeli'nin tavanındaki temsillerde peşine düştüğü amaçların da inkârıdır ve tüm şapelin varlığını, Rönesans'ın tüm bina ve resimlerinin kaynağını borçlu olduğu o güzellik ideallerinden vazgeçer. Bu sadece sorumsuz bir eksantriğin deneyi değil, Hristiyan dünyasının en seçkin sanatçısının elinden çıkan ve Hristiyan aleminin teklif edebileceği en önemli yeri, papanın kullandığı şapelin altar duvarını süslemeyi amaçlayan bir eserdir. Burada gerçekten de düşüşe geçmiş bir dünya vardır.

---

212 WALTER FRIEDLAENDER: "Die Entstehung des antiklassischen Stils in der ital. Mal. Um 1520 ("1520'lerde İtalyan Resminde Klasisizm Karşıtı Üslubun Ortaya Çıkışı")," *Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. 46, 1925, s. 58.

Cappella Paolina'nın freskleri, "*Aziz Pavlus'un Dine Dönüşü*" ve "*Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi*" (1542-1549), Michelangelo'nun gelişimindeki bir sonraki aşamayı temsil eder. Bu resimlerde artık Rönesans'ın ahenkli düzenine dair en ufak bir iz yoktur. Figürlerde bir tür kısıtlanmışlık, hayal meyal bir kararsızlık vardır. Gizemli ve kaçınılmaz, kaynağı meçhul bir baskı altında çalışıyormuş gibidirler. Boş mekânlar, garip biçimde aşırı doldurulmuş alanlar, çorak çöller ve balık istifi insan yığınları kötü bir rüyadaki gibi yan yana durur. Uzamın optik birlik ve sürekliliği ortadan kaldırılmıştır. İzleyici mekânın derinliklerine adım adım çekilmez; mekân, deyim yerindeyse önüne serilmiştir. Diyagonaller resmi delip geçerek arka planda uzamı yutan delikler açar. Görünüşe bakılırsa kompozisyondaki mekânsal unsurların hizmet ettiği tek amaç, figürlerin şaşkınlığı ve yersiz yurtsuzluğunu yansıtmaktır. Figürler ile işgal ettikleri sahne, insan ile dünya arasında artık herhangi bir tutarlılık yoktur. Hikâyedeki oyuncular tüm bireysel özelliklerini kaybeder. Yaş, cinsiyet ve mizacın belirtileri flulaşır. Her şey genelliğe, soyutlamaya ve şematizme yönelir. Bireysel mizacın önemi, genel olarak insanlığın muazzam öneminin yanında kaybolur. Cappella Paolina'nın fresklerinin tamamlanmasından sonra, Michelangelo başka büyük eser üretmedi. Floransa Katedrali'ndeki "*Pietà*" (1550-1555) ve "*Rondanini Pietà'sı*" (1556-1564), Çarmıha Gerili İsa çizimleriyle birlikte, yaşamının son on beş yılının yegâne sanatsal ürünleridir ve bu eserler bile daha önce vermiş olduğu kararla ilgili kaçınılmaz bir sonuç ortaya koyar. Simmel'in dediği gibi, "*Rondanini Pietà'sı*"nda ruhun kendini savunurken kullanabileceği başka malzeme kalmamıştır, beden bağımsızlığı için mücadeleden vazgeçmiştir, burada sunulan olgular cisimsizdir."[213] Bu eser artık sanatsal bir mesele olmaktan ziyade, bir sanat eserinden esrik bir günah çıkarmaya geçiştir. Estetiğin metafizikle buluştuğu bu ruhani ara dönemin benzersiz bir dışa vurumu, duyu ve duyu ötesi arasında gidip gelen, görünüşe göre zihinden zorla koparılıp alınmış bir yansıtma eylemidir. Nihaye-

213 GEORG SIMMEL: "Michelangelo." *Philosophische Kultur*'un (*Felsefi Kültür*) içinde, 1919, 2. baskı, s. 159.

tinde burada üretilmiş şey boşluğa yakındır; biçimsiz ve renksizdir, açıkça ifade edilmemiştir.

Contarini'nin 1541 'Regensburg Görüşmesi'ndeki müzakerelerinin başarısızlıkla sonuçlanması, Katolik reform hareketinin ilk "hümanist" döneminin sonunu işaret eder. Sadoleto, Contarini ve Pole gibi açık fikirli, hayırsever, hoşgörülü adamların günleri sayılıdır. Realizm ilkesi her aşamada galip gelir. İdealistler, gerçekliğe hâkim olamadıklarını kanıtlamışlardır. III. Pavlus (1534-1549) daha şimdiden hoşgörülü Rönesans'tan hoşgörüsüz Karşı Reform'a geçişi temsil etmektedir. 1542'de Engizisyon, 1543'te matbuaya sansür gelir ve 1545'te Trento Konsili toplanır. Regensburg'daki başarısızlık, saldırgan bir tutuma ve Katolikliğin otorite ve baskıyla yenilenmesine yol açar. Ruhban sınıfının üst tabakalarında hümanist avı başlar. Fanatizm ve Rönesans düşmanlığının yeni ruhu her yerde, en çarpıcı biçimde yeni manastır anlayışının temellerinde, yeni çilecilikte ve Carlo Borromeo, Filippo Neri, Haçlı Yuhanna ve Azize Teresa gibi yeni azizlerin ortaya çıkışında kendini gösterir.[214] Genel gelişimdeki en karakteristik değişim, dogmatik katılık ve dinî disiplin modeli olarak totaliter düşüncenin ilk somut örneği hâline gelecek Cizvit tarikatının kuruluşudur. Araçları haklı çıkaran amaç ilkesiyle, Cizvit tarikatı siyasal gerçekçilik fikrinin en büyük zaferi anlamına gelir ve yüzyılın temel entelektüel yapısına mümkün olabilecek en keskin ifadesini verir.

Machiavelli, siyasal gerçekçilik teori ve programını geliştiren ilk kişiydi. Machiavelli'nin çalışmasında, bu fikirle öylesine umutsuzca boğuşan Maniyerizmin tüm dünya görüşünün anahtarı bulunur. Ama "Makyavelizm"i, yani siyasal pratiği Hristiyan ideallerinden ayırmayı Machiavelli icat etmedi. Her küçük Rönesans prensi hâlihazırda Makyavelciydi. Machiavelli sadece siyasal gerçekçilik öğretisini formülleştiren ilk kişiydi. Aynı zamanda bilinçli ve sistematik gerçekçiliğin pratik meselelere uygulanmasının ilk

---

214 NIKOLAUS PEVSNER: "Gegenreformation und Manierismus ("Karşı Reform ve Maniyerizm")," *Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. 46, 1925, s. 248 ile karşılaştırınız.

açık sözlü savunucusuydu. Ne var ki Machiavelli, çağının yalnızca bir temsilcisi ve sözcüsüydü. Öğretisi, zeki ve zalim bir filozofun abartılı kaprisinden ibaret olsaydı, ne yıkıcı bir etkisi olurdu ne de ahlak anlayışına sahip her insanın vicdanını harekete geçirirdi, ki bunların ikisi de oldu. Mesele sadece önemsiz İtalyan tiranlarının siyasi yöntemleri olsaydı, şüphesiz yazıları bu tiranların ahlakı hakkında yabancı ülkelere yayılan korkunç hikâyelerden daha çok heyecan yaratmazdı. Bu esnada tarih, Machiavelli'nin prototip olarak alıp sözlerini aktardığı, düşmanlarını zehirleyen elebaşı prensin suçlarından daha çarpıcı realizm emsalleri üretti. Yoksa papayı öldürmekle tehdit eden ve Hristiyan aleminin başkentini yok eden Katolik Kilisesi'nin hamisi V. Charles, vicdansız bir gerçekçi değildi de neydi? Peki ya, derebeyleri uğruna halka ihanet edip maneviyat dinini, toplumun en verimli çalışan ve dünyevi çıkarlarına en bağlı olan tabakanın inancı hâline getiren, modern insanın mükemmel dininin kurucusu Luther? Dirilen Rab'bin öğretileri, Dostoyevski'nin hikâyesinde olduğu gibi, Kilise'nin istikrarını tehdit etmiş olsa, İsa'yı ikinci kez çarmıha gerecek olan Ignatius Loyola'ya ne demeli? Ya tebaasının refahını kapitalistlerin çıkarlarına feda eden, dönemin sözü edilmeye değer herhangi bir prensi? Uzun vadede tüm kapitalist ekonomi, Machiavelli'nin teorisine örnek değil miydi? Gerçekliğin kendi katı gereksinimlerine boyun eğdiğini, onun amansız mantığı karşısında tüm fikirlerin güçsüz olduğunu ve tek alternatifin ona boyun eğmek ya da onun tarafından yok edilmek olduğunu açıkça göstermedi mi?

Çağdaşları ve sonraki birkaç kuşak için Machiavelli'nin öneminden ne kadar bahsedilse az. Marx, Nietzsche ve Freud'un öncüsü olan ilk ifşa ustasıyla karşılaşınca bütün yüzyıl korkudan sinerek büsbütün tedirgin oldu. Bunun insanların hayal gücünü ne kadar meşgul ettiğini anlamak için yalnızca Machiavelli'nin beylik bir sahne figürü, her türlü sahtekârlık ve iki yüzlülüğün mükemmel örneği hâline geldiği ve bir özel isim olan "Machiavelli"-nin *makyavelli* genel adına dönüşmeye başladığı Elizabeth ve Jakoben dönemlerinin İngiliz tiyatrosunu hatırlamak yeterlidir. Genel şoka neden olan tiranların şiddeti ve dünyayı öfkeye boğan

saray şairlerinin methiyeleri değil, nezaket kaideleriyle baskı felsefesini, açıkgözlerin haklarıyla soylularınkini, "aslanların" ahlakıyla "tilkilerinkini" yan yana koyan bir adamın onların yöntemlerini aklamasıydı.[215] Yönetenler ve yönetilenler, efendiler ve hizmetkârlar, sömürenler ve sömürülenler var olduğundan beri, biri güçlüler, diğeri güçsüzler için iki farklı ahlak düzeni de var olmuştur. Machiavelli, insanların bu ahlaki düalizmin bilincine varmalarını sağlayan ilk kişiydi. Devlet işlerine özel yaşamda geçerli olanlardan farklı davranış standartlarının tanınmasını ve özellikle de sadakat ve doğrulukla ilgili Hristiyan ahlak ilkelerinin, devlet ve prens üzerinde mutlaka bağlayıcı olmadığını haklı çıkarmaya çalışanların ilkiydi. *İkili ahlak*[216] öğretisiyle Makyavelizmin, Batı insanının tarihinde yalnızca bir benzeri vardı ve bu da Orta Çağ kültüründe iki kez fikir ayrılığına neden olup nominalizm ve natüralizm çağını başlatan "ikili hakikat" öğretisiydi. Şimdi ahlak dünyasında, o zamanlar entelektüel bireyde var olana benzer bir yarık ortaya çıkmıştı. Ama bu sefer daha önemli değerler tehlikede olduğu için şok daha büyüktü. Aslında kopuş o kadar derindi ki, dönemin daha önemli edebi ürünlerinden herhangi birine aşina olan kişi, söz konusu metin, yazar Machiavelli'nin fikirleriyle karşılaşmadan önce mi, sonra mı yazılmış, belirleyebilmelidir. Yeri gelmişken, bu fikirlerle tanışmak için Machiavelli'nin yazılarını okumak hiç de gerekli değildi. Nitekim bunları çok az kişi okumuştur. Siyasal gerçekçilik ve "ikili ahlak" fikri ortak mülkiyetti ve insanlara en dolambaçlı yollarla iletildi. Machiavelli, hayatın her alanında takipçiler buldu. Ne var ki bazen aslında hiç var olmadıkları yerlerde bile şeytanın müritlerinin varlığından şüpheleniliyordu. Her yalancı Machiavelli'nin dilinden konuşuyor gibiydi ve hiçbir keskin zekâya güvenilemezdi.

Trento Konsili, siyasal gerçekçiliğin en önemli antrenman sahası hâline geldi. Konsil, ölçülü bir soğukkanlılıkla, Kilise kurumlarını ve imanın ilkelerini modern yaşamın koşul ve taleplerine

215 MACHIAVELLİ: *Il Principe* (*Prens*), cap. XVIII.

216 PASQUALE VILLARI: *Machiavelli e i suoi tempi* (*Machiavelli ve Çağı*), III, 1914, s. 374 ile karşılaştırınız.

uyduracak en uygun görünen önlemleri benimsedi. Konsilin entelektüel liderleri, ortodoksluk ile sapkınlık arasına keskin bir sınır çizmek istediler. Kopma artık önlenemiyorsa, hiç değilse kötülüğün daha fazla yayılmasına engel olunmalıydı. Mevcut koşullar altında farklılıkları gizlemektense vurgulamanın ve inananlara yönelik beklentileri azaltmak yerine arttırmanın daha mantıklı olduğu kabul edildi. Bu bakış açısının zaferi, Batı Hristiyan alemindeki birliğin sonu anlamına geliyordu.[217] Ama on sekiz yıl süren Trento müzakereleri bittikten hemen sonra derin bir gerçekçilik duygusunun belirlediği ve konsilin devam ettiği dönemin keskin köşelerini özellikle sanat konusunda büyük ölçüde törpüleyen başka bir politika değişikliği yaşandı. Artık ortodoksluğun yanlış yorumlanmasından korkmaya gerek yoktu. Şimdi gündem, saldırgan Katolikliğin kasavetini aydınlatmak, inancın yayılmasında duyuları devreye sokmak, dinî hizmet biçimlerini daha hoş hâle getirmek ve Kilise'yi cemaatin tamamı için göz kamaştırıcı ve çekici bir merkeze dönüştürmekti. Ancak bunlar, ilk önce Barok'un hakkını verebildiği görevlerdi. Trento Konsili'nin acımasız kararları, Maniyerizm döneminin tamamı boyunca yine de otorite kabul edildi. Ama bir durumda çileci sertliği, diğerinde duyuların yüceltilmesini öneren, aynı sistematik ve ölçülü gerçekçilik ilkeleriydi.

Konsilin toplanması, Kilise'nin sanatla ilişkisinde liberalizmin sonu anlamına geliyordu. Kilise'nin amaçları için üretilen sanat, teologların denetimine girdi ve özellikle büyük ölçekli girişimler söz konusu olduğunda ressamlar ruhani danışmanlarının talimatlarına sıkı sıkıya bağlı kalmak zorunda kaldılar. Sanat teorisi konularında zamanın en büyük otoritesi olan Giovanni Paolo Lomazzo açıkça, ressamın dinî konuların temsilinde teologlardan tavsiye almasını ister.[218] Caprarola'da Taddeo Zuccari, renk

---

217 ALBERT EHRHARD: "Kathol. Christentum turn u. Kirche Westeuropas in der Neuzeit ("Modern Çağda Katolik Hristiyanlık ve Batı Avrupa Kilisesi")." *Geschichte der christl. Relig. Kultur der Gegenwart*'ın (*Hristiyan Dininin Tarihi. Çağdaş Kültür*) içinde, 1909, 2. baskı, s. 313.

218 GIOVANNI PAOLO LOMAZZO: *Idea del tempio della pittura* (*Resim Tapınağı Fikri*), 1590, cap. VIII.

seçiminde bile onun talimatlarına boyun eğer. Vasari'nin, Cappella Paolina'daki çalışması sırasında Dominiken sanat uzmanı Vincenzo Borghini'den talimat almaya itirazı yoktur, hatta Borghini yanında değilken rahatsız bile olur.[219] Maniyerist fresk serileri ile altar panolarının entelektüel içeriği çoğunlukla o kadar karmaşıktır ki, ressamlar ve teologlar arasında bir iş birliğine dair doğrudan kanıt olmadığı durumlarda bile, böyle bir iş birliğinin var olduğu kabul edilmelidir. Orta Çağ teolojisi Trento Konsili'nde eski haklarını yeniden kazanmakla kalmadı, nüfuzunu arttırmasına da karar verildi.[220] Orta Çağ'da kayıtsız şartsız skolastisizme bırakılmış birçok konuya şimdi otorite karar verdiğinden, sanatsal araçların tercihi de, Kilise için –çoğu örnekte tercih hakkının sanatçıya bırakıldığı Orta Çağ'a kıyasla– çok daha kontrollü sanat eseri sipariş edenler tarafından belirlenir. En önemlisi de, sahte öğretilerden ilham alan ya da onlardan etkilenen sanat eserlerine kiliselerde yer verilmesi artık yasaktır. Sanatçılar, İncil'den hikâyelerin Kilise kurallarına uygun biçimine ve dogmatik meselelerin resmî yorumuna aynen uymak zorundadırlar. Andrea Gilio, Michelangelo'nun "*Kıyamet Günü*"ndeki sakalsız İsa'yı, mitolojideki Kharon'un kayığını, boğa güreşine katılmış gibi davrandıklarını düşündüğü azizlerin el kol hareketlerini, resmin dört köşesinde duracaklarına, Kutsal Kitap'ta yazılanın aksine yan yana dizilmiş kıyamet melekleri ve benzerini eleştirir. Veronese Engizisyon mahkemesine çağrılır, çünkü "*Levi'nin Evi'nde Akşam Yemeği*"nde, İncil'de adı geçen herkesin yanına cüceler, köpekler, papağanlı bir soytarı ve benzeri türlü rastgele motif eklemiştir. Konsilde alınan kararlar, nü temsilin yanı sıra müstehcen, yakışıksız ve din dışı temsillerin kutsal mekânlarda betimlenmesini yasaklar. Trento Konsili'nden sonra ortaya çıkan dinî sanat üzerine tüm yazılar, özellikle Gilio'nun *Dialogo degli errori dei pittori* [*Ressamların Hataları Üzerine Diyalog*, 1564] ve Raffaello Bor-

---

219 CHARLES DEJOB: *De l'influence du Concile de Trente* (*Trento Konsili'nin Etkisi Üzerine*), 1884, s. 263.

220 R. V. LAURENCE: "The Church and the Reformation ("Kilise ve Reform")," *Cambridge Mod. Hist.*, II, 1903, s. 685.

ghini'nin *Riposo*'su [*Geriye Kalanlar*, 1584], dinî sanatta her türlü çıplaklığa karşıdır.[221] Gilio, bir karakterin İncil'deki anlatıya birebir uygun biçimde çıplak tasvir edilebileceği durumlarda bile, sanatçının en azından bir peştamal eklemesini ister. Carlo Borromeo, kendisine uygunsuz görünen tüm resimleri nüfuz sahibi olduğu kutsal mekânlardan kaldırtmıştır. Heykeltıraş Ammanati, başarıyla geçen bir yaşamın sonuna geldiğinde, gençliğinin zararsız nülerini reddeder. Bu çağın hoşgörüsüz ruhuna, Michelangelo'nun "*Kıyamet Günü*"nün maruz kaldığı muameleden daha bir tipik örnek verilemez. 1559'da IV. Pavlus, Daniele da Volterra'yı freskte özellikle kışkırtıcı görünen çıplak figürleri kapamakla görevlendirir. 1566'da V. Pius da fresklerin yakışıksız kısımlarını kaldırtmıştır. Son olarak, VIII. Clemens tüm freskin yok edilmesini ister ve planını gerçekleştirmesini yalnızca San Luca Akademisi'nin sunduğu bir dilekçe engeller. Ama papaların davranışlarından daha da dikkat çekici olan, bizzat Vasari'nin –*Vite*'sinin [*Sanatçıların Yaşam Öyküleri*] ikinci baskısında– "*Kıyamet Günü*"ndeki figürlerin çıplaklığını, freskin dinî amacı nedeniyle uygun olmadığı için suçlamasıdır.

Trento Konsili dönemi, "erdemlilik taslamanın doğum günü" olarak tanımlanmıştır.[222] Aristokrasiye ya da diğer dünyevi değerlere dayalı kültürlerin, nü temsile karşı olduğu iyi bilinir. Ama ne erken dönem Klasik Antikite'nin aristokrat toplumu ne de Orta Çağ'ın Hristiyan toplumu "erdemlilik taslıyordu." Nü resmetmekten kaçındılar, ama ondan korkmuyorlardı. Fiziksel olana karşı tutumları, "incir yaprağı" sunup cinsel organı hem gizlemek hem de vurgulamak isteyemeyecekleri kadar netti. Erotik duyguların müphemliği, Maniyerizmin başlangıcında, zıt kutupların birleştiği bu kültürün ikiliğine bağlı ortaya çıkar: Kabul edilemez bir yapmacıklıkla en içten duygu, en keyfi bireycilikle otoriteye körü körüne inanç ve en ahlaksız sanat formlarıyla en iffetli temsiller. Burada erdemlilik taslama, çoğunlukla saraylarda, Kilise'den bağımsız

221 ÉMILE MÂLE: *L'Art relig. aprés le Concile de Trente* (*Trento Konsili'nden Sonra Dinî Sanat*), 1932, s. 2.

222 JULIUS SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur* (*Edebiyat Sanatı*), s. 383.

üretilen sanatın kışkırtıcı şehvetine karşı yalnız bilinçli bir tepki değil, aynı zamanda bastırılmış bir şehvet biçimidir.

Trento Konsili, sanatta biçimciliğin ve duyumculuğun hiçbir yönüne olumlu yaklaşmıyordu. Konsilin gerçek ruhuna uygun olarak Gilio, ressamların artık konuyla değil, yalnızca yapay olarak geliştirdikleri kendi becerilerinin göz kamaştıran görüntüsüyle ilgilendiğinden şikâyet eder. Ustalığa aynı karşı çıkış ve dolaysız bir duygusal içeriğe yönelik aynı talep, Konsil'in kilise müziğini arındırmasında, özellikle müzikal formu metne tabi kılınmasında ve Palestrina'nın kayıtsız şartsız örnek kabul edilmesinde de görülür. Ne var ki ahlaki katılığına ve biçimcilik karşıtı tutumuna rağmen, Reform'un aksine Trento Konsili sanata düşman değildi. Erasmus'un ünlü sözü *–ubicumque regnat lutheranismus, ibi literarum est interitus–*[223] şüphesiz Trento Konsili kararlarına uygulanamaz. Luther, şiiri olsa olsa teolojinin hizmetkârı olarak görmüş ve güzel sanatlarda övgüye değer hiçbir şey bulamamıştı. Pagan imgelerine tapınmayı reddettiği gibi, Katolik Kilisesi'nin "putperestliği"ni de suçlamıştı. Aklında yalnızca, elbette dinle çok az ilgisi olan Rönesans'ın dinî imgeleri değil, her ne olursa olsun, dinî duyguların tüm sanatsal dışa vurumları, resimlerle bezenmiş kiliselerde bile gördüğü "putperestlik" vardı. Orta Çağ'ın tüm sapkın hareketleri özünde ikona kırıcıydı. Hem Katharosçular hem Valdocular, inancın sanatın görkemiyle dünyevileştirilmesini Lollardlar ve Hussitler kadar reddetmişlerdi.[224] Ama Reformcularda, özellikle 1521'de Wittenberg'de yakılan aziz resimlerinin olduğu Karlstadt'ta, 1524'te Zürih belediye meclisini sanat eserlerinin kiliselerden kaldırılıp yok edilmesi için ikna eden Zwingli'de, imgeye tapınmak ile sanat eserinden keyif almak arasında hiçbir fark görmeyen Calvin'de[225] ve son olarak sanata düşmanlıkları dünyevi kültüre düşmanlıklarının bir parçası olan Anabaptistlerde, daha önceki sapkınların sanatla ilgili şüpheleri gerçek bir ikonafo-

223 Latince. "Lutherciliğin hüküm sürdüğü yerde edebi yıkım vardır." (ç.n.)

224 EUGÉNE MUENTEZ: "Le Protestantisme et l'art ("Protestanlık ve Sanat")," *Revue des Revues*, 1900, Mart 1, s. 481-482.

225 Ibid., s. 486.

biye evrilir. Sanatı suçlamaları, aslında hiç de ikonoklast olmayıp sadece arındırma niyeti taşıyan[226] Savonarola'nın tavrından çok daha uzlaşmaz ve tutarlıdır. Ama aynı zamanda, bildiğimiz üzere resimleri değil, imgelere tapınımdan kâr edenleri hedef almış Bizans ikonoklazmından bile daha radikaldir.

Sanatın ibadette akla gelebilecek en büyük rolü oynamasına izin veren Karşı Reform, yalnızca Orta Çağ ve Rönesans'ın Hristiyan geleneğine sadık kalmak değil, bu yolla Reform karşıtlığını vurgulamak, sapkınlar düşmanlık gösterirken sanata ılımlı yaklaşmak, ama özellikle de sanatı heterodoks öğretilere karşı silah olarak kullanmak istedi. Rönesans'ın estetik kültürü, sanatın propaganda aracı niteliğini fazlasıyla geliştirmişti. Böylece sanat daha esnek ve doğal, dolayısıyla propaganda aracı olarak daha kullanışlı hâle geldi. Öyle ki Karşı Reform, Orta Çağ'da bilinmeyen bir kamuoyu etkileme aracına sahip oldu. Karşı Reform'un özgün ve doğrudan sanatsal ifadesinin Maniyerizmde mi, yoksa Barok'ta mı olduğu konusunda fikir ayrılığı vardır.[227] Maniyerizm kronolojik olarak Karşı Reform'a daha yakındır ve Trento Konsili çağının katı tinselci yaklaşımı cinsellik kokan Barok'tan ziyade Maniyerizmde daha fazla ifade edilir. Ama Karşı Reform'un sanat programı ve Katolikliğin sanat aracılığıyla geniş halk kitleleri arasında yayılması, ilk kez Barok ile başarılır. Trento Konsili'nin aklındaki şeyin, Maniyerizm gibi yalnızca sınırlı bir entelektüel kesime hitap eden bir sanat değil, Barok gibi bir halk sanatı olduğu açıktır. Konsil zamanında, Maniyerizm en yaygın ve en canlı sanat formuydu. Ama Karşı Reform'un sanatsal sorunlarını çözmek için en iyi şekilde hesaplanmış belli bir eğilimi temsil etmiyordu. Barok'a boyun eğmek zorunda kalması, her şeyden önce, Karşı Reform'un sanata yüklediği dinî görevlerin üstesinden gelememesiyle açıklanmalıdır.

---

226 GUSTAVE GRUYER: *Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarola public's en Italie au XVe et au XVIe siécles et les paroles du Savonarola sur l'art* (*15. ve 16. Yüzyıllarda İtalya'da Jérôme Savonarola Kitlesinin Yazılarının İllüstrasyonları ve Savonarola'nın Sanat Üzerine Sözleri*), 1870.—JOSEF SCHNITZER: *Savonarola*, 1924, IT, s. 809 ff.

227 WERNER WEISBACH: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (*Karşı Reform Sanatı Olarak Barok*), 1921.—N. PEVSNER, loc. cit.

Maniyeristler, Kilise öğretilerinde zayıf bir destekten başka bir şey bulamadılar. Sanatçılar daha önceden Hristiyan kültürü sistemine ve iş birliğine dayalı bir toplumsal düzene dâhildiler. Konsil'in verdiği talimatlar sanatçılara bunun yerini alacak hiçbir şey sunmadı. Çünkü bu talimatların olumlu olmaktan çok olumsuz bir nitelik taşıması ve onları dinî sanat dışında destekleyecek herhangi bir yaptırımın olmaması bir yana, Kilise, kendi dönemindeki sanatın farklılaşmış yapısı göz önüne alındığında aşırı katı davranırsa kullanmak istediği araçların tesirini kolayca yok edebileceğinin farkındaydı. O zamanın koşullarında sanatsal üretimde Orta Çağ'daki gibi hiyerarşik bir örgütlenme söz konusu olamazdı. Ne kadar iyi birer Hristiyan, ne kadar dindar olurlarsa olsunlar, sanatçılar sanatsal gelenekteki seküler ve pagan unsurlardan kolayca vazgeçemezlerdi. İfade araçlarının farklı unsurları arasındaki içsel çelişkiyi görmezden gelip onu çözülmemiş ve anlaşılan çözülemeyecek bir şey olarak kabul etmek zorunda kaldılar. Çatışmanın ağırlığını taşıyamayanlar, ya estetizm sarhoşluğuna ya da Michelangelo'nun yaptığı gibi "İsa'nın kollarına" kaçtılar. Michelangelo için çatışmadan çıkış yolu da sadece bir kaçıştı. Hangi Orta Çağ sanatçısı, Michelangelo gibi, tanrısal deneyiminin onu sanat çalışmalarını bırakmaya zorladığını hissetmiş olabilir? Orta Çağ sanatçısının dinî duyguları ne kadar derinse, sanatsal ilhamını alabildiği kaynak da o kadar derin olurdu. Sadece dini bütün bir Hristiyan olduğu için değil, tamamen yaratıcı bir sanatçı olduğu için de böyleydi bu. Sanatsal olarak üretken olmayı bıraktığı an, var olmayı da bırakırdı. Michelangelo ise sanat yapmaktan vazgeçtikten sonra bile hem dünyanın hem de kendi gözünde çok ilginç bir insan olarak kaldı. Orta Çağ'da Michelangelo'nunki gibi bir vicdan çatışması, yalnızca sanatçı Tanrı'ya sanatı aracılığıyla hizmet etmekten başka bir yol hayal edemediğinden değil, dönemin katı toplumsal örgütlenmesi insana kendi mesleği ve mesleğinin gelenekleri dışında geçimini sağlama imkân tanımadığı için de imkânsız olurdu. Öte yandan, 16. yüzyılda bir sanatçı, Michelangelo gibi varlıklı ve bağımsız olabilir, Parmigianino gibi müsrif sanat hamileri bulabilir ya da Pontormo gibi üst üste ba-

şarısızlıklara göğüs gererek toplum düzeni dışında şaibeli bir yaşantı sürüp burnunun dikine gidebilirdi.

Kendini zanaatkârlığın esaretinden kurtarma sürecinde Orta Çağ'ın sanatçı-zanaatkârına, hatta birçok bakımdan Rönesans sanatçısına bir dayanak sağlayabilmiş hemen hemen her şeyi Maniyerizm dönemi sanatçısı kaybetmişti: Toplumda sağlam bir konum, lonca koruması, Kilise ile net bir ilişki ve bir bütün olarak gelenekle problematik olmayan bir ilişki. Bireycilik kültürü, ona Orta Çağ sanatçısının erişemeyeceği sayısız açılım sağladı. Ama çoğu zaman kendini kaybetme noktasına geldiği, özgürlükten kaynaklanan bir boşluğa düşmesine de neden oldu. Sanatçıları dünya görüşlerinde tam bir değişiklik yapmaya zorlayan 16. yüzyılın entelektüel devriminde, sanatçılar ne dışarıdan bir liderliğe kendilerini tamamen bırakabildiler ne de büsbütün kendi içgüdülerine güvenebildiler. Bir yandan özgürlük ve baskı yüzünden parçalanmışlar, diğer yandan entelektüel dünyanın tüm düzenini yok etmekle tehdit eden kaosa karşı savunmasız kalmışlardır. İç çekişmeleri, yaşama sevinci ve gerçeklerden kaçışıyla, gelenekçiliği ve isyankârlığı, teşhirci öznelciliği ve kişiliğinin en büyük sırrını saklamaya çalışırkenki çekingenliğiyle modern sanatçıyı ilk kez onlarda görürüz. Sanatçılar arasında kaçık, eksantrik ve ruh hastalarının sayısı artık her geçen gün artmaktadır. Parmigianino son yıllarında kendini simyaya adar, melankolikleşir ve görünüşünü tamamen ihmal eder. Pontormo, gençliğinden beri ciddi depresyon nöbetleri geçirmektedir ve yıllar geçtikçe daha ürkek ve çekingen hâle gelir.[228] Rosso intihar eder. Tasso zihinsel karanlığa gömülerek ölür. El Greco, bir Rönesans sanatçısının muhtemelen hiç göremediği, ama bir Orta Çağ sanatçısının gün ışığında bile görebileceği şeyleri görebilmek için güpegündüz kapalı perdelerin ardında oturur.[229]

Sanat teorisinde, genel entelektüel bunalıma tekabül eden bir değişiklik meydana gelir. Rönesans'ın natüralizminin ya da felse-

---

228 FRITZ GOLDSCHMIDT: *Pontormo, Rosso und Bronzino*, 1911, s. 13.

229 Ressam Giulio Clovio'nun bir mektubuna bakılırsa. H. KEHRER, *Kunstchronik* (*Sanat Tarihi*), vol. 34, 1923, s. 784 ile karşılaştırınız.

fi terminolojide adlandırılacağı gibi "naif dogmacılığın" aksine, Maniyerizm şu epistemolojik soruyu gündeme getiren ilk akımdır: İlk kez, sanatın doğayla uyumu bir sorun teşkil etmektedir.[230] Rönesans için doğa, sanatsal formun kaynağıydı. Sanatçı bunu doğada dağınık hâlde bulunan güzellik unsurlarını bir araya getirip harmanlayarak bir sentez eylemiyle gerçekleştirmişti. Bu nedenle sanatsal kalıplar, özne tarafından düzenlenmiş olsa da, nesnel bir prototipe dayanıyordu. Maniyerizm, doğayı taklit etmeye yönelik sanat teorisini bırakır. Yeni öğretiye göre sanat sadece doğaya *bakarak* yaratmaz, *tıpkı doğa gibi* o da yaratır. Hem Lomazzo[231] hem de Federigo Zuccari[232] sanatın sanatçının zihninde kendiliğinden oluştuğu kanısındadır. Lomazzo'ya göre, ilahi deha yaratıcılığını doğada gösterirken, sanatsal deha sanatta gösterir. Zuccari'ye göre sanatsal fikir –*disegno interno*–[233] ilahi olanın sanatçının ruhundaki tezahürüdür. Zuccari, sanatsal "fikir" doğadan elde edilmediyse, sanatın hakikatin içsel özünü nereden türettiğini, zihinsel formlar ile gerçekliğin formları arasındaki uyuşmanın nereden geldiğini açıkça soran ilk kişidir. Cevap, şeylerin asıl formlarının, ilahi akla doğrudan katılımının bir sonucu olarak sanatçının ruhunda ortaya çıktığıdır. Burada da, daha önce skolastisizmde ve daha sonra Descartes'ta olduğu gibi, Tanrı tarafından insan ruhuna nakşedilmiş doğuştan gelen fikirler kesinlik ölçütünü oluşturur. Tanrı, gerçek şeyleri üreten doğa ile sanat yapıtları ortaya çıkaran insan arasında bir anlaşma yapar.[234] Ama Zuccari, aklın kendiliğindenliğini yalnızca skolastiklerden değil, Descartes'tan da çok vurgular. İnsan aklı, Rönesans'ta kendi yaratıcı doğasından zaten haberdardı. Bu yaratıcı doğanın kendiliğindenliğinin Tanrı'dan türemiş olması, Maniyeristler için yalnızca bunun meşruiyetini pekiştir-

---

230 E. PANOFSKY: *Idea*, 1924, s. 45.

231 GIOVANNI PAOLO LOMAZZO: *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (*Resim, Heykel ve Mimarlık Sanatı Üzerine İnceleme*), 1584.—*Idea del tempio della pittura* (*Resim Tapınağı Fikri*), 1590.

232 FEDERIGO ZUCCARI: *L'Idea de' pittori scultori e architetti* (*Ressam, Heykeltıraş ve Mimarlar Üzerine Düşünceler*), 1607.

233 İtalyanca. "İçsel tasarım" anlamında. (ç.n.)

234 E. PANOFSKY: *Idea*, s. 49.

meye hizmet eder. Sanatçı ile doğa arasındaki, Rönesans estetiğinin nihai sonucu olan naif özne-nesne ilişkisi artık çözülmüştür. Dâhinin tutunacak dalı kalmamıştır ve tamamlanma ihtiyacı hisseder. Ne var ki Rönesans'ta ortaya çıkan sanatsal yaratıcılığın bireyciliği ve mantık dışılığı öğretisi, özellikle de sanatın öğretilemez ve öğrenilemez olduğu, sanatçı doğulduğu tezi Maniyerizm dönemine, yani sanat eserinin yalnızca özgürlüğünden değil, sistemsiz doğasından da bahseden Giordano Bruno'ya kadar hiç bu kadar ısrarla belirtilmemiştir. "Şiirin kaynağında kurallar yatmaz," diye düşünür Giordano Bruno. "Aksine kuralların kaynağı şiirdir; ne kadar çok gerçek şair varsa, o kadar çok kural vardır."[235] Bu, Tanrı'dan ilham alan sanatçı fikri ile mağrur dâhi fikrini birleştirmeye çalışan bir çağın estetik öğretisidir.

Bu öğretiyi yönlendiren kurala uygunluk ve kuralsızlık, disiplin ve özgürlük, ilahi nesnellik ve insan öznelliği arasındaki karşıtlık, Akademi fikrinin dönüşümünde de ifade bulur. Akademilerin asıl amacı ve ruhu liberaldi: Sanatçıyı loncadan kurtarıp zanaatkâr seviyesinin üstüne yükseltmede aracı görevi gördüler. Akademilerin üyeleri bir loncaya üye olma ve lonca sisteminin kısıtlamalarına uyma zorunluluğundan her yerde er ya da geç kurtuldu. Floransa'da Accademia del Disegno mensupları, bu ayrıcalıklardan 1571 gibi erken bir tarihte yararlanıyorlardı. Ne var ki akademilerin amacı sadece temsili değil, aynı zamanda eğiticiydi. Yalnız tüzel kişiler olarak değil, aynı zamanda eğitim kurumları olarak da loncaların yerini almaları amaçlanıyordu. Hâl böyle olunca da en nihayetinde, yerine geçmeleri gereken ilerleme karşıtı ve dar görüşlü eski kurumun farklı bir biçiminden başka bir şey olmadıkları ortaya çıktı. Akademilerdeki eğitim, loncalardan daha katı biçimde düzenlendi. Ancak sonradan Fransa'da başarılacak olsa da, karşı konulmaz bir eğitim idealine yönelik gelişimin kaynağı buradaydı. Karşı Reform, otorite, gelenekselcilik ve Maniyerizm aynı zihniyetin farklı yönleridir ve ilk sistematik Maniyerist Vasari'nin aynı zamanda ilk düzenli sanat akademisinin de

---

235 GIORDANO BRUNO: *Eroici furori. I. Opere italiane* (*Destansı Taşkınlıklar. I. İtalyanca Eserler*), (Ed.) Paolo de Lagarde, 1888, s. 625.

kurucusu olması tesadüf değildir. Daha eski akademi benzeri kurumlar sadece doğaçlama yapılardı. Herhangi bir sistematik müfredat olmadan kuruldular, çoğunlukla bir dizi bağlantısız akşam dersleriyle sınırlıydılar ve sürekli değişen bir öğretmen ve öğrenci grubundan oluşuyorlardı. Maniyerizm döneminin akademileri ise tepeden tırnağa örgütlenmişti[236] ve öğretmen-öğrenci ilişkisi, lonca atölyelerindeki usta-çırak ilişkisinden farklı ilkelere göre düzenlenmiş olsa da, aynı şekilde net belirlenmişti. Birçok yerde sanatçılar, loncaların yanı sıra, daha serbest örgütlenmiş dinî kurumlar ve hayırseverlik kurumları, yani kardeşlikler kurmuştu. Bunlardan Floransa'da da bir tane, "Compagnia di San Luca" vardı. Vasari, Grandük I. Cosimo'yu 1561'de "Accademia del Disegno"-yu kurmaya ikna ettiğinde, önerilerini bu kurumla ilişkilendirdi. Otoriter lonca örgütlenmesinin aksine, ama üyelerin seçilmesini temel alan kardeşlik ilkelerine uygun biçimde Vasari'nin akademisine üyelik, yalnızca bağımsız ve yaratıcı sanatçılara bahşedilen bir onurdu. Sağlam ve çok yönlü bir kültürel geçmiş, akademi üyeliğinin vazgeçilmez ön koşullarından biriydi. Grandük ve Michelangelo kurumun "capi"si[237] idi. Vincenzo Borghini "luogo tenente", yani başkan seçildi ve otuz altı sanatçı üye olarak kabul edildi. Hocalar bazen kendi atölyelerinde, bazen de akademi odalarında bir dizi gence eğitim vereceklerdi. Her yıl üç usta, kentin atölyelerinde "giovani"nin[238] çalışmalarını denetleyecekti. Dolayısıyla atölye eğitimi sona ermedi; sadece geometri, perspektif ve anatomi gibi teorik yardımcı dersler akademide düzenli olarak verilecekti.[239] 1593'te Federigo Zuccari'nin önayak olmasıyla, Aziz Luka Roma Akademisi, kalıcı bir mekâna sahip, sistemli eğitim veren bir sanat okulu konumuna yükselerek daha sonraki tüm kurumlar için örnek teşkil etti. Ama bu akademi de, Floransa'daki gibi, özünde temsili bir kurum olarak kaldı ve modern anlamda bir eğitim kurumu olamadı.[240] Zuccari'nin bir sanat okulunun görev ve yöntem-

---

236 NIKOLAUS PEVSNER: *Academies of Art* (*Sanat Akademileri*), 1940, s. 13.
237 İtalyanca. "Lider." (ç.n.)
238 İtalyanca. "Gençler." (ç.n.)
239 Ibid., s. 47-48.
240 A. DRESDNER, op. cit., s. 96 ile karşılaştırınız.

lerine ilişkin çok somut fikirlere sahip olduğu doğrudur, ki bu da akademilerin tüm sistem ve örgütlenmesi için bir temel oluşturdu. Ama eski zanaat öğretim yöntemleri onun kuşağının öyle iliklerine işlemişti ki, tasarılarında ilerleme kaydedemedi. Floransa'da, mesleki bir kariyer olarak sanatın salt siyasal ve örgütsel yönleri, kurumun amaçları arasında öncü bir rol oynuyordu.[241] Roma'da eğitimin amacı, muhtemelen Floransa'ya kıyasla daha fazla ön plandaydı. Ama aslında burada elde edilenler, planlanan şeyin çok gerisinde kaldı. Zuccari, kendine özgü biçimde erdem ve dindarlığı geliştirmeye yönelik bir tavsiyesini de içeren açılış konuşmasında, sanat teorisi meseleleri üzerine ders ve tartışmaların önemini vurgular. Ele alınan sorunlar arasında, Rönesans'tan bu yana genel bir merak konusuna dönüşmüş sanatta öncelik sırası ile tüm Maniyerizm teorisinin temel kavram ve sloganının tanımlanması, *disegno*, yani tasarı, eserin ardındaki sanatsal fikir hakkındaki tartışmaya ağırlık verilir. Akademi üyelerinin verdiği dersler de daha sonra yayınlanır ve genel olarak halkın ilgisine sunulur. Bunlar, sonraki iki yüzyılın sanat yaşamında çok önemli bir rol oynayacak olan Paris Akademisi'nin ünlü *conférence*'larının prototipleridir. Ama sanat akademileri şüphesiz yalnızca mesleki örgütlenme sorunları, sanat eğitimi ve estetik tartışmalarla ilgilenmedi. Vasari'nin kurumu bile her türlü sanatsal sorunun danışma merkezi hâline geldi. Sanat eserlerinin nasıl yerleştirileceğiyle ilgili sorular soruldu, sanatçı önerilmesi, imar planları konusunda uzman görüşü verilmesi ve ihracat izinlerinin onaylanması istendi.

Üç yüzyıl boyunca akademizm sanat politikasına, sanatın kamusal gelişimine, sanat eğitimine, ödül ve bursların hangi ilkelere göre verileceğine, sanat sergilerinin düzenlenmesine ve bir dereceye kadar da sanat eleştirisine egemen oldu. Nüfuzunun kaynağı en çok, organik büyümeye dayalı önceki çağların geleneğinin yerini Klasik modellerin geleneği ile Rönesans ustalarının eklektik taklidinin almış olmasında aranmalıdır. 19. yüzyıl natüralizmi, akademilerin itibarını sarsarak başından beri Klasisizme meyil-

241 N. PEVSNER: *Academies of Art* (*Sanat Akademileri*), s. 66.

li sanat teorisine yeni bir yön vermeyi başaran ilk hareketti. İtalya'da sanat akademisi fikrinin, Fransa'ya taşınınca maruz kaldığı katı resmileşme ve daralmadan hiç geçmediği doğrudur. Ama İtalya'da bile akademiler giderek daha ayrıcalıklı kurumlara dönüştü. Başlangıçta bu kurumlara üyelik, yalnızca sanatçıyı zanaatkârdan farklılaştırmayı amaçlıyordu. Ne var ki kısa süre sonra akademik mevki bazı sanatçıları, yani daha kültürlü ve maddi açıdan bağımsız olanları, kültürsüz ve daha yoksul unsurların seviyesinin üstüne çıkarmanın bir aracı oldu. Akademik tanınmanın ön koşulu olan kültürel arka plan, giderek artan bir şekilde toplumsal ayrımın ölçütü hâline geldi. Daha önceleri, Rönesans'ta, sanatçılar bireysel olarak sıra dışı şekilde onurlandırılmışlardı kuşkusuz. Ama büyük çoğunluğu, güvenceli de olsa nispeten mütevazı bir yaşam sürmüştü. Şimdi ise her tanınmış sanatçı bir "profesor del disegno"dur[242] ve "cavaliere"[243] olmak artık sanatçılar arasında moda değildir. Ama bu tür bir farklılaşma, yalnızca ortaklığa dayalı bir yapı olarak sanatçıların toplumsal birliğini bozup onları bölerek birbirlerine tamamen yabancı, farklı sınıflar hâline gelmelerine değil, bu sınıfların en üstünün kendini sanatçı kardeşliğinin kalanı yerine toplumun üst sınıfıyla özdeşleştirmesine de yol açar. Amatörlerin ve meslekten olmayanların da sanat akademilerine üye seçilmesi, halkın kültürlü çevreleri ile sanatçılar arasında sanat tarihinde eşi benzeri olmayan bir dayanışma yaratır. Floransalı aristokrasi, Accademia del Disegno'da güçlü bir şekilde temsil edilir ve bu yeni rol, sanatsal konulara yönelik önceki hamilik biçimleriyle bağlantılı olandan hayli farklı bir ilgiye neden olur. Bu nedenle akademizm bir taraftan sanatçıları bir zümre olarak sanatsal olmayan zanaatkârlıktan ayırırken, diğer yandan üretken sanatçı ile meslekten olmayan kültürlü insan arasındaki uçuruma köprü kurar.

Toplumun çeşitli katmanlarındaki bu kaynaşma, sanat eleştirmenlerinin artık sadece sanatçılar için değil, sanatseverler için yaz-

---

242 İtalyanca. "Tasarım profesörü." (ç.n.)

243 İtalyanca. "Şövalye." (ç.n.)

malarında da görülür. Ünlü *Riposo*'nun yazarı Borghini bunu oldukça açık bir şekilde yapar. Ama zanaattan biri olmadığı hâlde sanat üzerine yazmayı haklı çıkarma gereği duyması, sanat eleştirisinin meslekten olmayanlarca işgaline karşı sanatçılar arasında hâlâ belli bir muhalefet olduğunun göstergesidir. Lodovico Dolce, *L'Aretino* (1557) adlı eserinde, sanatçı olmayan birinin sanatla ilgili konularda bilirkişi rolü oynamasının uygun olup olmadığını ayrıntılı olarak tartışır ve meslekten olmayan kültürlü kişinin –tamamen teknik konular dışında– bunu pekâlâ yapabileceği sonucuna varır. Bu görüşe uygun olarak, Rönesans'taki sanat incelemelerinin aksine, daha modern teorisyenlerin yazılarında teknik meselelerin ele alınmasında belirgin bir azalma vardır. Ama sanat teorisyenliği esasen sanatçı olmayanlar tarafından yapıldığı için, sanatın bireysel tekniklere bağlı olmayıp tüm sanatlarda ortak olan yönlerinin o zamana kadar olduğundan daha fazla vurgulanarak daha büyük bir dikkatle tartışılması doğaldır.[244] Estetik bir öğreti yavaş yavaş baskın hâle gelir. Bu öğreti, yalnızca bedensel çalışma unsurunun önemini göz ardı etmekle kalmaz, aynı zamanda bireysel sanatlara özgü olanı saklayarak genel bir sanat anlayışına yönelir. Sosyolojik bir olgunun tamamen teorik meselelerle ilgili bir kararı nasıl etkileyebileceğinin en iyi kanıtıdır bu. Sanatçıların bir zümre olarak toplumun daha yüksek katmanlarına terfi etmesi ve üst sınıfların sanatsal yaşama katılımı, dolaylı yoldan da olsa, sanatsal tekniklerin özerkliğinin ortadan kalkmasına ve sanatın temel homojenliği öğretisinin doğmasına neden olur. Federigo Zuccari ve Lomazzo'nun şahsında sanat literatüründe profesyonel sanatçıların yeniden öne çıktığı doğrudur. Ama meslekten olmayan unsur, sanat eleştirisini ele geçirmeye bir adım daha yaklaşmıştır. Terimin daha dar anlamıyla sanat eleştirisi, yani teknik ve felsefi sanat teorisinden az çok bağımsız şekilde bir eserin sanatsal değerinin tartışılması, sanat tarihinin ancak sonraki döneminde önem kazanmış, en başından beri sanatçı olmayanların alanı olan bir eleştiri dalıdır.

---

244 J. SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur* (*Edebiyat Sanatı*), s. 338.—A. DRESDNER, op. cit., s. 98.

Esasında 1520'den 1530'a kadarki on yılı kapsayan Floransa Maniyerizminin ilk görece kısa evresi, Rönesans'ın akademizmine karşı bir tepkidir. Bu eğilim, yüzyıl ortalarında doruğa ulaşan ve Bronzino ile Vasari'nin ana temsilcileri olduğu ikinci aşamanın başına kadar yoğunlaşmaz. Bu nedenle Maniyerizm, Rönesans sanatına karşı bir protestoyla başlar ve o çağın insanları sanatın gelişiminde ortaya çıkmış bu yarığın pekâlâ farkındadırlar. Vasari'nin Pontormo hakkında söyledikleri, yeni gidişatın geçmişten bir kopuş olarak hissedildiğini zaten kanıtlar. Vasari, Certosa di Val d'Ema'daki fresklerinde Pontormo'nun Dürer'in üslubunu taklit ettiğini belirterek bunu kendisinin ve çağdaşlarının, yani 1500 ila 1510 yılları arasında doğan neslin büyük saygı gösterdiği Klasik ideallerden bir sapma olarak nitelendirir. Ama Pontormo'nun İtalyan Rönesansı ustalarından Dürer'e dönmesi, aslında Vasari'nin düşündüğü gibi sadece bir zevk ve form meselesi değil, Pontormo'nun kuşağını Alman Reformu'na bağlayan entelektüel yakınlığın sanatsal ifadesidir. Kuzey'deki dinî hareketin ülkeye girişiyle birlikte, Kuzey Avrupa sanatı İtalya'da da yer edinir. Özellikle gravürlerinin yayılması sayesinde diğer vatandaşlarının arasında İtalyan beğenisine en yakın duran o Alman sanatçının sanatı Güney'de de en popüler sanat olur. Ama Dürer'i bilhassa Pontormo ve onun gibi düşünenler için bu kadar çekici kılan şey, İtalyan sanatını anımsatan üslubu değil, daha çok manevi derinliği ve içe dönüklüğü, yani Klasik İtalyan sanatında en çok özledikleri niteliklerdir. Bununla birlikte, Dürer'de büyük ölçüde yumuşatılmış olan "Rönesans"a karşıtlık ve "Gotik", Maniyeristlerin bakış açısında hâlâ uzlaştırılamaz.

Bu uzlaşmazlık en çarpıcı biçimde uzamı ele alışlarında görülür. Pontormo, Rosso ve Beccafumi, resimlerindeki uzamsal etkiyi abartır ve figür gruplarını aniden yere bastırıp sonra resim yüzeyinin derinliğinden dışarı fırlamasını sağlarlar. Ama çoğu zaman, yalnız optik ve strüktürel birliği ortadan kaldırarak değil, kompozisyonu alan-ölçümsel bir modele dayandırıp derinlik eğilimini yüzeyde kalma eğilimiyle harmanlayarak da mekânın etkisini büsbütün yok ederler. Her coşkulu, inişli çıkışlı ve dinamik kültür için

olduğu gibi, Rönesans için de uzam, optik dünyaya bakışın temel kategorisidir. Sanat tarihindeki en durağan ve muhafazakâr, uhrevi ve tinselci dönemlerin, genellikle mekânın temsilini tamamen reddederek figürlerini derinlik ve ortamdan yoksun, soyut bir yalıtılmışlıkla betimleyen dönemlerin aksine, Maniyerizmde mekânsallık bu hâkim konumunu değeri tamamen düşmeksizin kaybeder. Gerçekçi, dünyayı olumlayan ve yayılan kültürlerin resmi, figürleri öncelikle tutarlı bir mekânsal bağlama yerleştirir. Sonra yavaş yavaş onlarla mekânın temelini oluşturur ve sonunda figürleri mekânın içinde tamamen çözer. Yunan Klasisizminden MÖ 4. yüzyıl sanatı aracılığıyla Helenizm'e, Rönesans'tan Barok yoluyla natüralizm ve Empresyonizme uzanan yol budur. Klasik arkaizm mekân ve mekânsallıkla ne kadar ilgiliyse, Orta Çağ da o kadar ilgilidir. Mekânsallık, Orta Çağ'ın sonuna kadar, ışığın ve atmosferin taşıyıcısı olan gerçek yaşamın ilkesi hâline gelmez. Ama sanatsal gelişim Rönesans'a yaklaştıkça, bu mekân bilinci gerçek bir mekân saplantısına dönüşür. Spengler, Rönesans insanının –kendi deyimiyle "Faust insanı"nın–[245] uzamsal görüş ve düşünce tarzının, tüm dinamik kültürlerin temel bir özelliği olduğuna işaret etmiştir. Altın gökyüzü ve perspektif aslında arka planla başa çıkmanın iki farklı yolu olmaktan çok daha fazlasıdır, gerçekliğe iki farklı yaklaşımın belirleyici nitelikleridir. Çıkış noktası olarak biri insanı, diğeri dünyayı alır. Biri figürün mekân karşısındaki önceliğini vurgular, diğeri ise görsel bir unsur ve duyulara dayalı deneyimin temeli olarak mekânın insanın önemine baskın çıkmasına ve insan figürünün mekân tarafından özümsenmesine olanak tanır. Rönesans bakış açısının en iyi temsilcisi Pomponius Gauricus bu bağlamda, "Yer, o yere getirilen cisimlerden önce mevcuttur; bu yüzden de önce çizimsel olarak belirlenmesi gerekmektedir"[246] der.[247] Maniyerizm, bir yandan tüm uzamsal sınırlamaların üste-

245 OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes* (*Batı'nın Düşüşü*), I, 1918, s. 262-263.

246 Burada Yeşim Tükel çevirisi kullanıldı. Erwin Panofsky, *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*, (Çev: Yeşim Tükel), Metis, 2017, İstanbul.

247 POMPONIUS GAURICUS: *De scultura* (*Heykel*), 1504.—PANOFSKY: *Die Perspektive*'deki alıntıdan, s. 280.

sinden gelmeye çalışması, öte yandan mekânsal derinliğin ifadeci etkilerinden vazgeçememesiyle bu tipik yaklaşımlardan farklıdır. Figürlerinin genellikle abartılı hacimselliği ve çoğu zaman aşırı hareketli oluşları, tutarlı bir sistem oluşturmayı bırakıp mekânsal unsurların yalnızca bir toplamı hâline gelen mekânın gerçek dışılığını görünüşe göre telafi eder. Pontormo'nun "*Yusuf Mısır'da*"sı ya da Parmigianino'nun "*Madonna del collo lungo*"su[248] gibi eserlerde, mekân sorununa yönelik bu çelişkili tutum, kolayca geçici heves gibi görünebilen, ama aslında kökeni çağın güçten düşmüş gerçeklik anlayışında olan bir yanılsamaya yol açar.

Mutlakiyetçiliğin güçlenmesiyle birlikte, Maniyerizm Floransa'da özentili hâlini büyük ölçüde kaybedip ağırlıklı olarak saraylı-akademik bir karakter kazanır. Bir yanda Michelangelo'nun mutlak otoritesi, diğer yanda katı toplumsal adetlerin bağlayıcı doğası tanınır. Şimdi ilk kez, Maniyerizmin Klasik sanatla ilişkisi, Klasik sanat karşıtlığından –özellikle de, muhtemelen saraylı Floransa'ya egemen olan ve aynı zamanda sanata belli standartlar dayatan otoriter ruhun etkisi altında– güçlenir. Düşesin anavatanı İspanya'dan getirdiği klas ve erişilmez grandezza[249] fikri, en doğrudan, dupduru formlarının doğruluğuyla doğuştan saray ressamı olan Bronzino'nun eserinde fark edilir. Ama Michelangelo ve mekân sorunuyla ilişkisinin ikircikli doğası nedeniyle, bilhassa soğuk duruşunun zırhı ardında ruhani huzursuzluk olarak adlandırılan içsel çelişkiyle,[250] aynı zamanda tam bir Maniyeristtir. Daha az katı kuralların hâkim olduğu Parmigianino örneğinde, "zırh" daha incedir ve ruhani huzursuzluk belirtileri daha doğrudan görünür. Parmigianino, Bronzino'dan daha narin, daha gergin, daha marazidir. Floransa'da saray ressamı ve saray mensubu olmaktan daha fazlasını yapabilir. Ama o da bir o kadar yapmacık ve eğretidir. Artık İtalya'nın her yerinde incelikli bir saray üslubu, bir tür Rokoko, 18. yüzyıl Fransız sanatından hiç de aşağıda kalır ya-

248 İtalyanca. "Uzun Boyunlu Meryem." (ç.n.)
249 İtalyanca. "Azamet." (ç.n.)
250 W. PINDER: "Zur Physiognomik des Manierismus "Maniyerizmin Fizyonomisi Üzerine")."

nı olmayan, hatta çoğu zaman daha zengin ve karmaşık bir ustalık gelişir. Maniyerizm şimdi ilk kez, Rönesans sanatının asla elde edemediği bir genel kabul görerek uluslararası bir karakter kazanır. Avrupa'nın tamamına yayılan bu üslupta, Rokoko benzeri fazla ince bir ustalık, Michelangelo'yu temel almış katı kurallar kadar önemli bir bileşen oluşturur. Bu iki ögenin ne kadar az ortak noktası olursa olsun, incelikli unsur Michelangelo'da da, özellikle "*Zafer*"de ve Medicilerin anıt mezarları gibi eserlerde bir dereceye kadar zaten mevcuttu.

Bununla birlikte Michelangelo'nun gerçek varisi Michelangelocu uluslararası Maniyerizm değil, belki de bu uluslararası üsluptan tamamen kopuk olmayan, ama özünde ona uzak duran Tintoretto'dur. Venedik'in sarayı yoktur ve Tintoretto, Tiziano gibi yabancı saraylar için çalışmaz. Aslında Cumhuriyet'ten sipariş alması ömrünün sonlarını bulur. Esasen saraylar ve devletler yerine, kardeşliklerden iş alır. Sanatının dinî mizacını siparişi aldığı kişilerin taleplerinin mi belirlediğini, yoksa en başından beri zaten manevi olarak yakın ilişki içinde olduğu çevrelerde mi müşteri aradığını söylemek zordur. Her hâlükardahâlükârda Tintoretto İtalya'da, çağın dinî yeniden doğuşunu –farklı türden de olsa– Michelangelo kadar derinden yansıtan tek sanatçıydı. 1575'te üye olduğu San Rocco kardeşliği için o kadar mütevazı şartlarda çalıştı ki, bu işe girişmesinde özellikle duygusal unsurların belirleyici olduğu varsayılabilir. Sanatının aldığı entelektüel ve dinî doğrultu, özellikle öyle belirlenmemişse de, her hâlükardahâlükârda Tiziano'nun çalıştığı kişilerden çok farklı bakış açısına sahip insanlar için çalışmasıyla mümkün olmuştur. Dinî bir temele dayalı ve genellikle mesleki kategorilere göre örgütlenen kardeşlikler, özellikle 16. yüzyıl Venedik'inin ayırt edici bir özelliğidir. Kavuştukları popülerlik, Contarini'nin memleketinde İtalya'nın başka birçok yerine kıyasla çok daha derinden hissedilen dinî yaşamdaki yoğunlaşmanın bir belirtisidir. Üyeler çoğunlukla sıradan insanlardır ve bu, sanatsal arayışlarında katı dinî unsurlara verilen önceliği de açıklar. Ama bu kardeşlikler varlıklıdır ve maddi güçleri toplantı evlerini önemli ve iddialı resimlerle süsleme-

ye yeter. Tintoretto, böyle bir toplantı yapısının, Scuola San Rocco'nun dekorasyonu üzerinde çalışarak Karşı Reform'un en sembolik ve büyük ressamı olur.[251] Sanatçının ruhani yeniden doğuşu, Trento Konsili'nin bitmesine yakın, konsilin sanatsal konulardaki kararlarını formülleştirdiği 1560 yılı civarında gerçekleşir. Scuola San Rocco'nun 1565-1567 ve 1576-1587 yılları arasında olmak üzere iki ayrı dönemde oluşturulmuş görkemli resimleri, Eski Ahit'ten kahramanları betimler, İsa'nın yaşamından sahneler aktarır ve Hristiyanlığın sakramentlerini yüceltir. Konu açısından Giotto'nun Cappella dell'Arena'daki fresk serisinden bu yana Hristiyan sanatının yarattığı en kapsamlı resim dizisini oluşturur. Onlara ilham veren ruh söz konusuysa, Hristiyan kozmosunun böyle geleneksel bir tasvirini bulmak için Gotik katedrallerdeki heykellere dönüp bakmak gerekir. Michelangelo, Hristiyanlığın gizemleriyle güreşen bir pagandı. Tintoretto ise selefinin çözmek için mücadele vermek zorunda kaldığı sırrın kendinde olduğuna emindir. İncil sahneleri –Meryem'e Müjde, Ziyaret, Son Akşam Yemeği, Çarmıha Gerilme– artık onun için ne Rönesans sanatçılarının çoğu açısından olduğu gibi sadece insani olaylardır, ne de Michelangelo için olduğu gibi Mesih'in trajedisinden bölümlerdir. Daha çok Hristiyan inancının gizemlerinin görünür tezahürleridir. Onun eserlerinde temsiller düşsel bir karakter kazanır. Bunlar, Rönesans'ın natüralizmdeki tüm başarısını kendi içinde birleştirir birleştirmesine, ama genel izlenim gerçek dışı, ruhani ve yaratıcıdır. Görünüşe göre burada doğal ve doğaüstü, seküler ve kutsal arasında hiç uçurum yoktur. Ne var ki bu mükemmel denge yalnız bir geçiş aşamasını temsil eder. Eserlerin ortodoks Hristiyanlık açısından taşıdığı önem yine kaybolur. Tintoretto'nun sonraki tablolarının dünya resmi genellikle pagan ve mitolojik, en iyi ihtimalle mizaç olarak Eski Ahit'i akla getirir; İncil'i temel almaz. Bu resimlerde gerçekleşen şey, kendi sınırları dâhilinde kozmiktir. Hem peygamberlerin hem de azizlerin, İsa ile Baba olan Tanrı'nın oyunun yapımcıları değil, adeta birer iş arkadaşı, oyuncu oldukları kadim bir tiyatro oyunudur.

251 E. V. BERCKEN-A. L. MAYER: *Tintoretto*, 1923, I, s. 7 ile karşılaştırınız.

"*Musa'nın Kayadan Su Çıkarması*" resminde, İncil kahramanı sadece başrolden vazgeçip fışkıran su mucizesine boyun eğmekle kalmaz, Tanrı'nın kendisi de hareketli bir göksel cisim, evrenin mekanizmasında dönen bir ateşten tekerlek olur. Şüphesiz Hristiyanlık ve İncil ile ilişkilendirilemeyecek kadar az sayıda tarihsel tanım ve belli kişilere atıf içeren bu makrokozmik oyun, "*Baştan Çıkarılma*" ve "*Göğe Yükseliş*"te tekrarlanır. "*Mısır'a Kaçış*" ve hem "*Azize Mecdelli Meryem*" hem de "*Azize Mısırlı Meryem*" gibi diğer eserlerinde manzara, figürlerin neredeyse tamamen kaybolduğu ve arka planın tüm sahneye hâkim olduğu mitolojik bir manzaraya dönüşür.

El Greco, Tintoretto'nun tek gerçek halefidir. Büyük Venedikli Maniyeristin sanatı gibi, onun sanatı da esasen saraylardan bağımsız gelişir. El Greco'nun İtalya'daki çıraklık yıllarından sonra yerleştiği Toledo, sarayın yer aldığı merkez Madrid'in yanı sıra ticaret ve haberleşmenin ana düğüm noktası Sevilla ile birlikte o dönem İspanya'daki en önemli üçüncü kent ve dinî yaşantının merkezi idi.[252] Orta Çağ'dan bu yana görülen en dindar sanatçının bu kenti kendine yuva seçmesi tesadüf değildir. El Greco'nun Madrid'deki saraydan iş almaya çalıştığı doğrudur.[253] Ama bunu başaramaması, İspanya'da bile saray kültürü ve dinî kültür arasında bir karşıtlığın gelişmeye başladığının ve El Greco gibi bir sanatçı için saraya özgü Maniyerizm reçetesinin yeterli gelmediğinin bir işaretidir. Sanatı, üslubunun saraylı kökenini inkâr etmez, ama sarayın sınırlarını fazlasıyla aşar. "*Orgaz Kontu'nun Cenazesi*", saray üslubunda bir törendir. Ama aynı zamanda, toplumsal ve insani tüm ilişkilerin geride bırakıldığı bölgelere yükselir. Bir yandan kusursuz bir tören resmidir, diğer yandan en derin, en hassas ve en gizemli alemin, dünyevi-uhrevi bir oyunun temsilidir. Bu denge durumunu Tintoretto'da olduğu gibi El Greco'da da ayırt edici özellikleri deformasyon, orantısızlık ve abartı olan bir

---

252 L. PFANDL, op. cit., s. 137.

253 O. GRAUTOFF: "Spanien ("İspanya")." *Barockmalerei i. d. roman. Laendern. Handbuch der Kunstwiss.* (*Romen Ülkelerinde Barok Resim. Sanat Tarihi Kılavuzu*), 1928, s. 223.

dönem izler. Tintoretto'nun resimlerinde sahneler kozmik uzayın sonsuzluklarına doğru genişlerken, El Greco'da figürler arasında bizi rasyonel ve doğal kategorilerin ötesinde bir yorum aramaya iten, entelektüel olarak açıklanamaz uyumsuzluklar belirir. El Greco, son eserlerinde Michelangelo'ya yaklaşarak gerçekliği maddesellikten çıkarır. Gelişiminde Michelangelo'nun "*Rondanini Pietà*"sının yerini tutan "*Ziyaret*" ve "*Meryem'in Düğünü*" gibi eserlerde, figürler daha şimdiden ışıkta tamamen çözülmüş, belirsiz, gerçek dışı ve soyut bir uzamda süzülen solgun ve hayali gölgeler hâline gelmiştir.

El Greco'nun da doğrudan halefi yoktur; o da çağın hararetli sanatsal sorunlarına getirdiği çözümle baş başadır. Zamanın en mükemmel eserlerinde bile homojen bir üslubu olan Orta Çağ'ın aksine, şimdi yalnızca ortalama bir başarıyla yaygınlık sağlanır. İtalyan Maniyerizminin kozmik dünya görüşü Brueghel'in sanatında olduğu için, El Greco'nun ruhani üslubu dolaylı olarak bile sürdürülmez. Çünkü, tüm farklılıklara rağmen, kozmik duygu bu sanatçıda da baskın unsurdur. Ne var ki, örneğin bir Tintoretto'nun tam tersine, bütünlüğün sembolleri çoğu zaman –bir dağ, vadi ya da dalga gibi– en önemsiz şeylerdir. Tintoretto'da sıradan olan, Bütün'ün nefesinde yok olur. Oysa Brueghel'de Bütün, gündelik deneyimdeki nesnelerin özünde zaten vardır. Burada gerçekleşen şey, önceki tüm sembolizmlerle az çok zıt, yeni bir sembolizm biçimidir. Orta Çağ sanatında sembolik anlam çok daha zorla kabul edilmişti. Resim, gözleme dayalı gerçeklikten ne kadar uzaksa, o kadar soyutlanmış ve basmakalıptı. Burada ise resmin sembolik gücü, konunun geçici ve yüzeysel doğasıyla artar. Sembolizmlerinin soyut ve geleneksel mizacının sonucu olarak, Orta Çağ sanat eserleri her zaman sadece tek bir yoruma açıktı. Oysa Maniyerizm döneminden beri büyük sanatsal yaratımlar üzerine sayısız olası açıklama yapılabilir. Brueghel'in resimlerini ve Shakespeare ya da Cervantes'in metinlerini anlamak için onlara hep farklı bir açıdan yaklaşılmalıdır. Modern sanatın başlangıcına işaret eden sembolik natüralizmleri, Homeros homojenliğinin tam tersi olarak, amaç ile varoluşun, öz ile yaşamın, Tanrı ile dünya-

nın temelden kopuşunu ima eder. Dünya burada, Homeros'ta olduğu gibi, sırf var olduğu için önemli değildir. Bu sanatsal temsillerin doğru olmaması, Orta Çağ'daki gibi sırf normal gerçeklikten farklı olmalarından kaynaklanmaz. Bunun nedeni eksiklikleri ve içkin anlaşılmazlıklarıyla daha mükemmel, daha eksiksiz, daha önemli bir gerçekliğe işaret etmeleridir.

İlk bakışta, Brueghel'in Maniyeristlerin çoğuyla çok az ortak noktası var gibi görünür. Eserlerinde "tours de force",[254] sanatsal incelikler, kıvrılıp bükülmeler, keyfi oranlar ve çelişkili bir mekân anlayışı yoktur. Özellikle son dönemindeki köylü resimlerine odaklanılırsa, Brueghel problematik ve entelektüel açıdan farklılaşmış Maniyerizm çerçevesine hiç uymayan sağlam bir doğa bilimci gibi görünür. Ama aslında Bruegel'in dünyaya bakışı en az Maniyeristlerinki kadar parçalanmıştır; hayata yaklaşımı, başka Maniyeristlerinki kadar bilinçli ve planlıdır. Yalnızca tüm Rönesans sonrası sanatta ortak olan yansıtmacılık anlamında değil, genel olarak gerçekliğin bir tanımını sunmayıp kasten gerçekliğin *kendi* versiyonunu, *kendi* yorumunu, "Benim gördüğüm şekliyle" başlığı altında özetlenebilecek şekilde sunması anlamında da ne yaptığının gayet farkındadır. Hem Brueghel'in sanatında hem de Maniyerizmin tamamındaki devrimci yenilik ve son derece modern özellik budur. Brueghel'de eksik olan tek şey, Maniyeristlerin çoğundaki etkileyici bireysellik ve kendini ifade etmeye yönelik yüce arzu değil, eserlerindeki inceliktir. Kimse, Brueghel ile ilk karşılaşmasını unutamaz. Deneyimsiz gözlemci, diğerlerinin, özellikle de daha yaşlı ustaların sanatının ayırt edici özelliklerini takdir etmeye başlamadan önce, genellikle biraz pratiğe ihtiyaç duyar. Başlarda genellikle farklı sanatçıların eserlerini birbirine karıştırır. Ama Brueghel'in bireyselliği, yeni başlayanlar için bile unutulmazdır ve başkasıyla karıştırılamaz.

Brueghel'in resmi, popüler bir cazibesi olmadığı için de Maniyerist sanata benzer. Genellikle sağlıklı, ustaca ve bütünsel bir natüralizm olarak kabul edilen genel üslubunun mizacı ne kadar an-

254 Fransızca. "Güç gösterileri." (ç.n.)

laşılmışsa, bu özelliği de o kadar fark edilmiştir. Ona "Köylü Brueghel" lakabı takıldı ve insanlar, halkın yaşantısını betimleyen bir sanatın halk için tasarlanmış olması gerektiği yanılgısına düştüler. Oysa gerçek, bunun tam tersidir. Sanatta kendi yaşam tarzlarının bir yansımasını, kendi toplumsal çevrelerinin tasvirini arayanlar genellikle sadece toplumun muhafazakâr düşünen ve hisseden saflarıdır. Ezilen ve yükselmeye çalışan sınıflar, kurtulmaya çalıştıkları türden koşulların temsilini değil, kendileri için ideal olduğunu düşündükleri yaşam koşullarının temsilini görmek ister. Sadece diğerlerinden üstün olan insanlar, basit yaşam koşulları hakkında duygusal olurlar. Bu, günümüzde de böyledir, 16. yüzyılda da durum bundan farklı değildir. Tıpkı şimdiki işçi sınıfı ve küçük burjuvazinin sinemada kendi kısıtlı yaşam koşullarını değil, zenginlerin çevresini görmek istemesi ve geçen yüzyılın işçi sınıfı tiyatro oyunlarının olağanüstü başarılarını popüler tiyatroda değil, büyük kentlerin batı yakasında elde etmesi gibi, Brueghel'in sanatı da köylüler için değil, toplumun daha yüksek ya da en azından kentli kesimleri için tasarlanmıştır. Köylü resimlerinin kökeninin saray kültürüne dayandığı gösterilmiştir.[255] Bir sanat konusu olarak taşra yaşantısına ilginin ilk işaretleri saraylarda görülür. Berry Dükü'ne ait 15. yüzyılın başlarından kalma elimizdeki dua kitaplarının takvim resimlerinde, kırsal sahnelerin saraylı üslupta tasvirlerine sahibiz. Bu tür kitap resimleri Brueghel'in sanatının kaynaklarından birini oluşturur. Diğeri, öncelikle saray ve saray çevrelerine yönelik; avcılık, dans ve oyunlarla ilgilenen soylu hanımefendi ve beyefendilerin yanı sıra çalışan köylü, oduncu ve bağcıların da yer aldığı duvar halılarında görülmüştür.[256] Kırsal ve doğal yaşam geleneklerine ilişkin bu betimlemelerin etkisi, şüphesiz başta duygusal ve romantik değildi –bu tür bir izlenim ilk olarak 18. yüzyılda ortaya çıktı– daha çok, komik ve groteskti. Alelade taşralıların ve işçi sınıfının yaşamı, resimli dua kitaplarının ve

---

255 GUSTAV GLUECK: "Brueghel und der Ursprung seiner Kunst ("Brueghel ve Sanatının Kökeni")." *Aus drei Jahrhunderten europaeischer Malerei*'nin (*Üç Yüzyıllık Avrupa Resmi*) içinde, 1933, s. 154.

256 Ibid., s. 163.

duvara asılan dokumaların hedeflendiği çevrelerce insani açıdan dokunaklı ve duygulandırıcı değil, bir merak konusu, tuhaf ve egzotik bir şey olarak görülüyordu. Yönetici sınıf, halkın gündelik yaşamını gösteren bu temsillerde, daha önceki yüzyılların fabliaux'larından[257] aldıkları türden bir haz alıyordu. Tek fark, bunların başından itibaren alt sınıflar için de eğlence sağlamasıydı. Oysa incelikli minyatür ve duvar halılarının verdiği haz, toplumun en üst kesimleriyle sınırlıydı. Brueghel'in resimlerine ilgi duyanlar da en varlıklı ve kültürlü sınıflardandır. Sanatçı, Anvers'te geçici bir süre kaldıktan sonra, 1562-1563 yıllarında saraylı ve aristokrat Brüksel'e yerleşir. Bu hamle, onun son tarzı üzerinde çok önemli bir etkisi olan üslup değişikliği ve ona şöhret kazandıran köylü resimleri temasına yönelmesiyle örtüşür.[258]

---

257 Fransızca. Fransa'da 1140 ila 1500 yılları arasında halk şairleri tarafından yazılmış, komik, müstehcen ve genellikle anonim hikâyeler. (ç.n.)

258 CH. DE TOLNAI: *P. Brueghel l'Ancien* (*Yaşlı P. Brueghel*), 1935, s. 42 ile karşılaştırınız.

7
ŞÖVALYELİĞİN İKİNCİ YENİLGİSİ

Kahramanlık yaşantısına yönelik yeni coşku ve şövalye romanı modasıyla şövalye romantizminin rönesansı, yani ilk kez 15. yüzyılın sonlarına doğru İtalya ve Flandra'da ortaya çıkıp doruk noktasına bir sonraki yüzyıl Fransa ve İspanya'da ulaşan olgu, esasen, otoriter yönetim biçimlerinin, orta sınıf demokrasisindeki yozlaşmanın ve Batı kültürünün saray standartlarını kademeli olarak özümsemesinin yeni başlayan egemenliğinin bir belirtisidir. Şövalyelik idealleri ve erdem anlayışı, alt sınıflardan yükselen yeni aristokrasinin ve mutlakiyetçiliğe meyleden prenslerin ideolojilerini gizledikleri yüceltilmiş bir formdur. İmparator Maximilian "son şövalye" kabul edilir, ama hâlâ bu unvan üzerinde hak iddia eden birçok halefi vardır. Hatta Ignatius Loyola bile kendisini "İsa'nın şövalyesi" olarak adlandırarak tarikatını şövalyeliğin ahlaki ilkelerine, ama aynı zamanda yeni siyasal gerçekçilik felsefesinin ruhuna göre örgütler. Şövalyelik idealleri artık yeni toplumsal yapıyı destekleyemez. Ekonomik ve toplumsal gerçekliğin rasyonel modeliyle uyumsuzlukları, "yel değirmenleri" dünyasında ıskartaya çıkmış oldukları apaçık ortadadır. Gezgin şövalyelerin ve şövalye romanlarındaki maceraların tadını çıkaran bir yüzyıllık coşkunun ardından, şövalyelik ikinci yenilgisini yaşar. Yüzyılın büyük şairleri ve oyun yazarları, Shakespeare ve Cervantes, kendi çağlarının sözcüleridir. Onlar sadece her yerde görüneni, şövalyeliğin miadını doldurduğunu ve yaratıcı gücünün kurmaca hâline geldiğini ilan ederler.

Yeni şövalyelik kültü hiçbir yerde İspanya'dakiyle aynı yoğunluk seviyesine ulaşmadı. İspanya'da Araplara verilen yedi yüzyıllık

mücadelede inanç ve onur ilkeleri, egemen sınıfın çıkar ve prestiji kaynaşarak çözülmez bir birlik oluşturmuştu. İtalya'ya karşı fetih savaşları, Fransa'ya karşı kazanılan zaferler ve Amerika'nın zenginliklerinin sömürülmesi, asker sınıfının kahramanlaştırılması için adeta kendiliğinden pek çok bahane sunuyordu. Ama yeni canlanan şövalyelik ruhunun pırıl pırıl parladığı bu ülkede, şövalyelik ideallerinin hâkimiyetinin kurmaca olduğu gösterilince yaşanan hayal kırıklığı da en büyüğü oldu. Fetihlerine ve hazinelerine rağmen, muzaffer İspanya, Hollandalı tüccarların ve İngiliz korsanların ekonomik üstünlüğüne boyun eğmek zorunda kaldı. Savaştan çıkmış kahramanlarının ihtiyaçlarını karşılayacak durumda değildi. Gururlu hidalgo,[259] dilenci ve serseri değilse de, perperişan bir adama dönüştü: Şövalye romanları, askerliğini tamamlamış bir erkeğin sivil toplumda kendini ispatlamak için üstlenmesi gereken görevler arasında akla gelebilecek en uygunsuz hazırlık olduğunu kanıtladı.

Cervantes'in biyografisi, romantik şövalyelikten gerçekçiliğe geçiş sırasında yaşamış bir adamın başına neler gelebileceğinin son derece tipik bir örneğini sunar. Bu hikâyeyi bilmeden *Don Kişot*'u sosyolojik açıdan takdir etmek imkânsızdır. Yazar, şövalye aristokrasisine mensup yoksul bir aileden gelir. Yoksulluğu nedeniyle, gençliğinden itibaren II. Felipe'nin ordusunda rütbesiz asker olarak hizmet ederek İtalyan seferlerinin tüm zorluklarına katlanmak zorunda kalır. İnebahtı Savaşı'na katılıp ağır yara alır. İtalya'dan yurda dönüşünde Cezayirli korsanların eline düşer, birkaç başarısız kaçma girişiminden sonra 1580'de serbest bırakılıncaya dek beş zorlu yılı tutsak olarak geçirir. Eve döndüğünde ailesini gırtlağına kadar borç içinde bulur. Ama onun için, ödüle layık asker, İnebahtı kahramanı, kafirler tarafından tutsak alınmış şövalye için uygun bir iş yoktur. Değersiz bir vergi tahsildarı olarak ast konumundan memnun olmak zorundadır. Maddi kaygıları vardır. Masum olduğu hâlde ya da önemsiz bir suçtan ötürü hapse atılır. Sonunda İspanya'nın askerî gücünün çöküşünü ve İn-

---

259 İspanyol asilzadesi. (ç.n.)

gilizlere yenilişini deneyimlemek zorunda kalır. Şövalyenin trajedisi, şövalye ulusunun kaderinde daha büyük ölçekte tekrarlanır. Hem bireysel hem de ulusal başarısızlığın suçunun, bu hiç de romantik olmayan çağda şövalyeliğin tarihsel anakronizminde, akıl dışı romantizmin zamansızlığında yattığı giderek daha açık hâle gelir. Don Kişot, dünyanın uyumsuzluğunu ve ideallerini gerçekliğin büyüleyiciliğine bağlıyorsa ve nesnelerin öznel ve nesnel düzeni arasındaki uyuşmazlığı anlayamıyorsa, bu yalnızca dünya tarihsel bir dönüşümden geçerken onun uyuduğu anlamına gelir. Bu yüzden de rüyalar alemi, ona tek gerçek dünya gibi gelirken, gerçeklik kötü iblislerle dolu sihirli bir dünya gibi görünür. Cervantes, bu tavırda gerilim ve kutupluluk olmadığını, dolayısıyla tamamen düzeltilemeyeceğini kabul eder. Nasıl ki dış gerçeklik kaçınılmaz olarak bu tavırdan etkilenmiyorsa, kendi idealizminin de gerçeklik açısından yanıtlanamaz olduğunu görür. Kahraman ile çevresi arasındaki bu ilişki eksikliği göz önüne alındığında, tüm eylemlerin hedefi ıskalamaya mahkûm olduğunu anlar.

Cervantes ilk etapta fikrinin ne kadar önemli olduğunu fark etmemiş, sadece bir şövalye romanı parodisi yazmayı düşünmüş olabilir. Ama sorgulanması gereken şeyin yalnızca çağdaşlarının okuma tercihleriyle ilgili olmadığını çok geçmeden anlamış olmalıdır. Şövalyeliğin parodileştirilmesi, hayatında yeni bir şey değildi: Pulci, şövalye hikâyelerini zaten alaya almıştı. Boiardo ve Ariosto'da, şövalyeliğin cazibesine karşı aynı alaycı tavrı buluruz. Şövalyeliğin bir dereceye kadar orta sınıf unsurlar tarafından temsil edildiği İtalya'da, yeni şövalyelik kendini pek ciddiye almıyordu. Cervantes'in şüpheci tavrı kuşkusuz burada, liberalizmin ve hümanizmin yuvasında mayalandı ve çığır açan şakasının ilk ipucunu muhtemelen İtalyan edebiyatına borçluydu. Bununla birlikte eseri, ne yalnızca moda olan yapay ve mekanik romanları alaya almak ne de sadece modası geçmiş şövalyeliği eleştirmek amacıyla yazılmıştı. Eseri, bir idealist açısından *idée fixe*'sinin[260] arkasına sığınmaktan başka çarenin kalmadığı büyüsü bozulmuş bir dün-

260 Latince. "Sabit fikir." (ç.n.)

yanın, olağan bir gerçekliğin suçlaması olmayı da tasarlamıştı. Bu nedenle Cervantes'in yapıtındaki yenilik, hayata karşı şövalyevari tutumun ironik bir şekilde ele alınması değil, romantik idealizm ve gerçekçi rasyonalizmin iki dünyasının da göreliléştirilmesiydi. Yeni olan, onun dünya görüşünün çözülmez düalizmi, fikrî gerçeklik dünyasında hayata geçirmenin ve gerçekliği fikre indirgemenin imkânsızlığı düşüncesiydi.

Cervantes'in şövalyelik sorunuyla olan ilişkisini, yaşama yönelik Maniyerist yaklaşımın muğlaklığı belirler. Yazar, dünyevi olmayan idealizmin doğrulanması ile dünyevi sağduyu arasında gidip gelir. Bundan, edebiyat tarihinde yeni bir çağın habercisi olarak kahramanına karşı kendi çelişkili tavrı ortaya çıkar. Cervantes'ten önce edebiyatta yalnızca iyi ve kötü karakterler, kurtarıcılar ve hainler, azizler ve kafirler vardı. Burada kahraman, hem aziz hem bir budaladır. Mizah duygusu, bir şeyin iki zıt yönünü aynı anda görme yeteneğiyse, o hâlde bir karakterin çift taraflılığının keşfi, edebiyat dünyasında mizahın keşfi anlamına gelir. Maniyerizmden önce bilinmeyen türde bir mizahtır bu. Edebiyatta Marinizm, Gongorizm[261] ve benzer eğilimlerle ilgili alışılagelmiş yorumların ötesine geçen bir Maniyerizm çözümlemesi yapılmadı. Ama bu tür bir analiz yapmak istenirse, Cervantes ile başlamak gerekir.[262] Cervantes'in eserinde değişken gerçeklik duygusunun ve gerçek ile gerçek olmayan arasındaki sınırların silinmesinin yanı sıra, Maniyerizmin diğer temel özellikleri de çalışılabilir: Trajedinin karanlığında parıldayan komedi, komik olanda trajik olanın varlığı. Ayrıca kahramanın ikili doğası ve bunun onu kâh gülünç kâh yüce kılması. "Bilinçli kendini aldatma" olgusu da bu üslubun önde gelen bir özelliğidir: Yazarın, anlatı dünyasının kurmaca bir dünya olduğu gerçeğine yaptığı çeşitli imalar, yapıtın içindeki dünyanın içsel gerçekliği ile yapıtın dışındaki gerçekliği bölen sınırla-

---

261 Marinizm, 17. yüzyıl İtalyan edebiyatında abartılı karşıtlıklar ve süslü metaforlar içeren bir üslup. Gongorizm, İspanyol şair Góngora (Luis de Góngora y Argote, 1561-1627) tarafından geliştirilmiş yapmacıklı bir şiirsel üslup. (ç.n.)

262 MAX DVORÁK ve WILHELM PINDER, Shakespeare ve Cervantes'in eserlerinin Maniyerist karakterinden maalesef herhangi bir analiz yapmadan bahsederler.

rın sürekli ihlali, roman karakterlerinin kendi alanlarından çıkıp pervasızca okuyucunun dünyasına girmeleri, ikinci bölümde ilk bölümdeki ana karakterlerin şöhretine atıfta bulunulan "romantik ironi"; söz gelimi edebi ünleri sayesinde dükalık sarayına nasıl ulaştıkları ve Sanço Panza'nın kendinden bahsetme şekli, kendisinin "Don Kişot'un yaveri olduğunu ve kitapta, en başta, yani baskıda değiştirilmemişse, Sanço Panza adıyla yer aldığını ya da alması gerektiğini" söylemesi... Kahramanın takıntılı olduğu *idée fixe*, hareketlerini yöneten dürtü ve sonuç olarak tüm eylemin kazandığı kukla oyunu benzeri yapı da Maniyeristtir. Sunumun grotesk ve değişken üslubu; roman yapısının keyfi, biçimden yoksun ve abartılı doğası Maniyeristtir. Anlatıcının gitgide daha fazla yeni bölüm, yorum ve gezi eklemekten aldığı doyumsuz haz; hikâyedeki sinematik sıçramalar, konudan sapmalar ve "çözülmeler"... Üsluptaki gerçekçi ve yaratıcı unsurların, ayrıntılardaki natüralizmin ve bütünsel anlayışın gerçek dışılığının karışımı; idealist şövalye romanı ile kaba pikaresk romanın[263] özelliklerinin birleşmesi, gündelik hayatı temel alan diyalogun –ki Cervantes bunu kullanan ilk romancıdır–[264] yapay ritim ve *kavramcılığın*[265] yapmacıklı mecazlarıyla kaynaşması... Tüm bunlar Maniyeristtir. Dünyanın adeta bir oluşum ve büyüme süreci içinde sunulması, hikâyenin yön değiştirmesi, yazarın anlatı boyunca karakterleri değiştirmesi, Sanço Panza gibi önemli ve besbelli vazgeçilmez bir figürün yazarın aklına sonradan gelmiş olması, Don Kişot'un kişiliğinin giderek derinleşip yüceltilmesi, öyle ki Cervantes'in bile –daha önce ileri sürüldüğü üzere–[266] sonunda kahramanını anlayamaması... Bütün bunlar son derece tipik biçimde Maniyeristtir. Son ola-

---

263 16. yüzyılda şövalye romanlarına ve kır yaşamını konu alan romanlara tepki olarak ortaya çıkan; toplumun aşağı tabakalarındaki düzenbaz, ama becerikli ve kurnaz bir kahramanın maceralarını işleyen roman türü. (ç.n.)

264 J. F. KELLEY: *Cervantes and Shakespeare*, 1916, s. 20.

265 Orijinal adıyla *Conceptismo*, Barok dönem Portekiz ve İspanyol edebiyatında bir akım. 16. yüzyılın sonlarında başlayıp 17. yüzyıla kadar sürer. Hızlı ritim, doğrudanlık, basit kelime dağarcığı, esprili metaforlar ve kelime oyunları ayırt edici özellikleridir. (ç.n.)

266 MIGUEL DE UNAMUNO: *Vida de Don Quijote y Sancho* (*Don Kişot ve Sanço'nun Hayatı*), 1914.

rak, romanın yazılışında bir birlik olmaması, ustalık ve incelik ile baştan savmalık ve kabalığın karışımı, bu nedenle *Don Kişot*'un tüm büyük edebi yaratımların en dikkatsizi olarak adlandırılması...[267] Gerçi bu iddia sadece yarı yarıya doğrudur, çünkü Shakespeare'in de bu tanımı aynı derecede hak eden eserleri vardır.

Cervantes ve Shakespeare hemen hemen aynı yaştaydılar; aynı yaşta olmasa da, aynı yıl öldüler. İki yazarın dünya görüşü ile sanatsal amaçları arasında sayısız temas noktası vardır. Ama aralarındaki anlaşma hiçbir yerde, her ikisinin de modası geçmiş ve çökmekte olduğuna inandıkları şövalyeliğe gönderme konusunda olduğu kadar belirgin değildir. Bu temel fikir birliğine rağmen, şövalyelik ideallerine ilişkin duyguları, böyle karmaşık bir olgudan beklenebileceği gibi çok farklıdır. Oyun yazarı Shakespeare, şövalyelik fikrine romancı Cervantes'ten daha olumlu yaklaşır. Ama daha ileri bir toplumsal gelişim aşamasındaki İngiltere'nin vatandaşı olduğu için, şövalyeliği bir sınıf olarak –kendi şövalye soyundan ve askerî kariyerinden ötürü o kadar tarafsız olmayan İspanyol'un aksine– daha keskin bir şekilde reddeder. Oyun yazarı, yalnızca üslupsal nedenlerle bile olsa, kahramanlarının toplumsal yükselişinden vazgeçmek istemez: Shakespeare'in kahramanları, sahnede hemcinslerinin önüne geçebilmek için prens, general ve büyük lordlar olmalı ve ani talih değişikliklerine uygun derinlikte bir izlenim yaratmak için yeterli yükseklikten düşmelidirler.

İngiltere'de Tudor Hanedanı döneminde krallık despotizme dönüşmüştü. Güller Savaşları'nın sonunda soylular neredeyse tamamen yok edilmişti. Ama üst tabaka, köylüler ve şehirli orta sınıf her şeyden önce barış ve düzen istiyordu. Kargaşanın dönmesini engelleyecek kadar güçlü olduğu sürece yönetimde kimin olduğuna aldırdıkları yoktu. Elizabeth'in tahta çıkmasından hemen önce iç savaşın dehşeti yine ülkenin başını ağrıttı. Dinî düşmanlıklar eskisinden de uzlaştırılamaz hâle geldi, milli bütçe umutsuz durumdaydı, dış işleri karmakarışıktı ve tehdit unsurları içeriyordu. Kraliçe'nin bu tehlikeleri kısmen ortadan kaldırmayı, kısmen de

---

267 W. P. KER: *Collected Essays* (*Toplu Denemeler*), 1925, II, s. 38.

savuşturmayı başarması, ona nüfusun birçok kesiminde belli miktarda popülerlik sağladı. Elizabeth'in saltanatı, ayrıcalıklı ve mülk sahibi sınıflar için, her şeyden önce, dipten gelen devrimci hareketlerin endişe verici tehlikesine karşı korunmaları anlamına geliyordu. Orta sınıfların hükümdarın yetkilerinin artmasına ilişkin tüm korkuları, sınıf savaşını yürütürken monarşide buldukları destekle giderildi. Elizabeth kapitalist ekonomiyi her yönden destekledi. Çağının yöneticilerinin çoğu gibi, kendini sürekli mali darboğazda buluyordu. Hatta Drake ve Raleigh'in girişimlerinde doğrudan yer aldı. Özel teşebbüs, o zamana dek duyulmamış bir koruma avantajı edindi. Sadece hükümet değil, yasalar da özel teşebbüsün çıkarlarını gözetmeye odaklanmıştı.[268] Açgözlü ekonomi kesintisiz olarak büyüdü ve buna bağlı kâr etme hevesi tüm ulusu sardı. Ekonomik açıdan aktif olan herkes spekülasyona teslim oldu. Zengin burjuvazi ile toprak sahibi olan ya da endüstride olan soylular, yeni yönetici sınıfı oluşturdu. Toplumun istikrarı, Kraliyet ve bu yeni sınıf arasındaki ittifakta görülür. Bununla birlikte bu toplumsal tabakaların siyasi ve entelektüel etkisini abartmamak gerekir. Eski aristokrasinin hâlâ modasını belirlediği saray, kamusal yaşamın merkezini oluşturur. Kraliyet, herhangi bir zarar ve tehlikenin söz konusu olmadığı her durumda, orta sınıf ve üst tabakaya karşı saray soylularını tercih eder. Öte yandan, saray zaten hemen hemen, Tudorlar döneminde aristokrat unvanı verilmiş ve servetleri sayesinde toplumda yükselmiş insanlardan oluşmaktadır. Eski aristokrasinin neslinden gelen çok az sayıdaki kişinin yanı sıra toprak sahibi sınıfın üyeleri, orta sınıfın zengin ve muhafazakâr kesimiyle evlenerek onlarla ekonomik iş birliğine girmeye oldukça isteklidir. Toplumsal dengelenme burada, neredeyse tüm Avrupa'da olduğu gibi, kısmen aristokrasiyle evlenen orta sınıf çocuklarıyla, kısmen de soyluların genç oğullarının burjuva meslekleri edinmeleriyle gerçekleşir. Ne var ki, ikinci durumun kural olduğu İngiltere'de, özellikle orta sınıfın aristokrasi-

---

268 W. CUNNINGHAM: *The Growth of English Industry and Commerce in Modern Times: The Mercantile System* (*Modern Çağda İngiliz Sanayi ve Ticaretinin Büyümesi: Ticaret Sistemi*), 1921, s. 98.

ye yükselmesinin karakteristik bir olgu olduğu Fransa'nın aksine, soylular orta sınıf seviyesine iner. İngiltere'de, monarşinin yüzyıl süren kan davalarından sonra düzeni yeniden sağlayarak mülk sahibi sınıfların güvenliğini artık güvence altına almaya hazır olması, üst-orta sınıf ve toprak sahibi sınıfın Kraliyet ile ilişkisini etkileyen belirleyici unsur olur. Düzen ilkesi, otorite ve güvenlik fikri, orta sınıfın hayata bakış açısının temeli hâline gelir. Çünkü açgözlü sınıflar, kendileri için zayıf bir hükümet ve toplumsal hiyerarşinin altının oyulması kadar tehlikeli bir şey olmadığının giderek daha fazla bilincine varır. "...merdiven yerinden oynamaya görsün, kargaşanın girdabına düşüverir herkes" (*Troilos ile Kressida*, I. 3).[269] Onların toplumsal felsefelerinin özü budur. Kaos korkuları Shakespeare ve çağdaşlarının kralcılığını açıklar. Kargaşa fikri onları her yerde takip eder. Evrenin düzeni ve bu düzenin onlara tehditkâr görünen çözülmesi, düşünce ve yazılarının ana konusudur.[270] Toplumsal kargaşa manzarasını evrenin tedirgin uyumunun boyutlarıyla birleştirip kürelerin müziğini, isyan unsurları karşısındaki zaferlerinde barış meleklerinin zafer şarkısı olarak yorumlarlar.

Shakespeare, dünyayı hâli vakti yerinde, genel olarak liberal görüşlü, şüpheci ve bazı açılardan gözü açılmış bir kentlinin gözünden görür. Kökleri –bugün adlandırdığımız üzere– insan hakları fikrine dayanan siyasi görüşleri yansıtır. İktidarın saldırılarını ve halka yaptığı baskıyı kınar, ama aynı zamanda ayaktakımının kibri ve egemenliği dediği şeyi de suçlar. Burjuva huzursuzluğu ve kargaşa korkusuyla, "düzen" ilkesini tüm insani düşüncelerin önüne koyar. Muhafazakâr eleştirmenler genellikle Shakespeare'in ayaktakımını hor gördüğü ve sokaklardaki "parya"dan nefret ettiği konusunda hemfikirdir. Oysa onu kendilerinden biri olarak görmek isteyen bazı sosyalistler, bu konuda Shakespeare'de hiçbir nefret ve küçümsemenin söz konusu olamayacağını, 16. yüzyılda yaşamış

269 Burada Can Doğan çevirisi kullanıldı. Shakespeare, *Troilos ile Kressida*, (Çev. Can Doğan), Mitos Boyut Yayınları, 1. baskı, 2012, İstanbul. (ç.n.)

270 E. M. W. TILLYARD: *The Elizabethan World Picture* (*Elizabeth Dönemi Dünya Resmi*), 1943, s. 12.

bir şairden bugün anladığımız şekliyle proletaryanın yanında yer almasını beklemeye hakkımızın olmadığını, çünkü o dönemde bu tür bir proletaryanın olmadığını düşünürler.[271] Shakespeare'in siyasi görüşlerini yazarın aristokrat kahramanlarınınkilerle, özellikle de Coriolanus'un görüşleriyle özdeşleştiren Tolstoy ve Shaw'ın iddiaları pek de inandırıcı gelmez. Oysa Shakespeare'in ayaktakımının aşağılanmasına ne kadar bariz bir zevkle izin verdiği dikkat çekicidir. Bununla birlikte Elizabeth dönemi sahnesinde onlara ne büyük zevkle hakaret edildiğini de unutmamak gerekir. Shakespeare, Coriolanus'un ön yargılarını kesinlikle onaylamaz, ama aristokratın üzücü kuruntuları, "fiyakalı delikanlı"nın nazarında tadını kaçırmaz. Kalabalık halk kitlelerine –Coleridge'in daha önce de belirttiği gibi– küçümseme ve hoşgörülü yardımseverliğin karışımı bir üstünlük duygusuyla tepeden bakar. Yaklaşımı genel olarak hümanistlerin tavrına tekabül eder; onların "kültürsüz", "siyasal açıdan olgunlaşmamış" ve "dönek" kalabalığa atıfta bulunan sloganlarını kurnazca tekrarlar. Ne var ki hümanizmle daha yakından bağlantılı olan İngiliz aristokrasisinin halka, proletaryanın ekonomik emellerince daha dolaysız tehdit edilen orta sınıftan daha anlayışlı ve iyi niyetli yaklaştığı ve söz gelimi aristokrasiye Shakespeare'in meslektaşlarının herhangi birinden daha yakın olan Beaumont ve Fletcher'ın halka dönemin oyun yazarlarının çoğundan daha olumlu ışık tuttukları[272] akla gelir gelmez, bu çekincelerin yalnızca kültürel kaynaklı olmadığı hemen anlaşılacaktır. Ama Shakespeare, kitlelerin entelektüel ve ahlaki niteliklerine ne kadar az ya da çok değer biçerse biçsin, "kötü kokulu" ve "dürüst" ayaktakımına gösterdiği kişisel yakınlık ister az ister çok olsun, onu sadece gericiliğin maşası olarak göstermek, olguları alabildiğine basitleştirmek olur. Marx ve Engels burada belirleyici unsuru, Balzac örneğinde olduğu kadar doğru teşhis ettiler. Her iki yazar da, temelde muhafazakâr yaklaşımlarına rağmen, ilerlemenin öncüleriydi. Çünkü ikisi de çağdaşlarının çoğunun normal

---

271 T. A. JACKSON: "Marx and Shakespeare," *International Literature*, 1936, No. 2, s. 91.

272 A. A. SMIRNOV: *Shakespeare. A Marxist Interpretation* (*Shakespeare. Marksist Bir Yorum*), Critics Group Series, 1937, s. 59-60 ile karşılaştırınız.

karşıladığı durumun eleştirel ve savunulamaz doğasını fark etmişti. Monarşi, orta sınıf ve ayaktakımı hakkında ne düşünürse düşünsün, Shakespeare'in bunca faydasını gördüğü bir ulusal yükseliş ve ekonomik refah çağında, hayata yönelik trajik bir bakış açısı ile derin bir karamsarlığı dile getirmesi bile, toplumsal sorumluluk duygusunun ve bu yarı Cennet'teki her şeyin en iyisi olmadığına dair inancının kanıtıdır. Şüphesiz o, doğuştan bir devrimci ve savaşçı değildi. Ama tıpkı Balzac'ın istemeden ve bilinçsizce orta sınıf psikolojisinin maskesini düşürerek modern sosyalizmin öncülerinden birine dönüşmesi gibi, Shakespeare de sağlıklı rasyonalizmleriyle feodal aristokrasinin yeniden canlanmasını engelleyenlerin tarafındaydı.

Shakespeare'in tarihi oyunları, Kraliyet, orta sınıf ve soylular ile feodal aristokrasi arasındaki mücadelede oyun yazarının zalim ve kibirli isyancıların tarafında durmadığını yeterince açıklığa kavuşturur. İlgi ve eğilimleri onu, orta sınıfın dünya görüşünü benimsemiş ve her hâlükardahâlükârda eski feodal soyluluğun aksine ilerici bir grup oluşturan liberal görüşlü aristokrasi ile orta sınıfı kucaklayan toplumsal tabakalara bağladı. Görgülü tavırları ve derebeyi asıllı oluşlarıyla zengin, kültürlü ve cömert tüccarlar olan Antonio ve Timon, muhtemelen onun idealine en yakın kişilerdi. Egemen sınıfın hayata yaklaşımına yakınlık duymasına rağmen, Shakespeare, orta sınıf erdemleri ne zaman akıl dışı bir şövalye romantizminin muğlak güdüleriyle, batıl inanç ve yoğun bir mistisizmle çatışsa, hep güvenilir bir sağduyu, adalet ve samimi duyguların yanında yer aldı. Cordelia, kendi feodal çevresinde, bu erdemlerin en saf cisimleşmiş hâlidir.[273] Çünkü oyun yazarı Shakespeare, şövalyeliğin dekoratif değerine ne kadar önem verirse versin, bu sınıfın dizginsiz hazcılığı, pervasız kahraman kültü, vahşi ve asi bireyciliğiyle uzlaşamaz. Sör John Falstaff, Sör Toby Belch ve Sör Andrew Aguecheek utanmaz asalaklardır. Akhilleus, Aias ve Hotspur aylak ve kasıntı kabadayılardır. Percyler, Glendowerlar ve Mortimerlar acımasız egoistlerdir. Lear, kahra-

273 SERGEI DINAMOV: "King Lear ("Kral Lear")." *International Literature*, 1935, No. 6, s. 61.

man-şövalye ahlaki ilkelerinin hüküm sürdüğü; hassas, sevecen ve alçak gönüllü hiçbir şeyin hayatta kalma şansının olmadığı bir bölgede feodal bir despottur.

Falstaff karakterinin tasvirinden Shakespeare'in şövalyelik anlayışını tamamen yeniden inşa etmenin mümkün olduğu düşünülmüştür. Ama Falstaff, Shakespeare şövalyesinin yalnızca bir tipini, yani ekonomik gelişmeler yüzünden kökü kazınmış ve orta sınıf bakış açısını benimseyerek yozlaşmış, fırsatçı ve alaycı birine dönüşmüş, ama yine de özverili ve kahraman bir idealist gibi görünmek isteyen şövalyeyi temsil eder. Don Kişot karakterinin özelliklerini Sanço Panza'nın bazı nitelikleriyle kendi içinde harmanlar, ama Cervantes'in kahramanının aksine buradaki sadece bir karikatürdür. Brutus, Hamlet, Timon ve hepsinden önemlisi Troilos gibi karakterler, Don Kişot tipini daha iyi temsil ederler.[274] Onların uhrevi idealizmi, naiflikleri ve saflıkları, Don Kişot ile ortak noktalarıdır. Shakespeare'in hayal gücünün tek özelliği, yanılgıdan korkunç uyanışları ve gerçeği geç fark etmelerinin ardından gelen tarifsiz sefalettir.

Shakespeare'in şövalyeliğe karşı tutumu çok karmaşıktır ve bütünüyle tutarlı da değildir. Tarihi oyunlarında hâlâ büyük bir memnuniyetle betimlediği şövalyeliğin düşüşünü idealizmin trajedisine dönüştürür. Şövalyelik idealine biraz daha yaklaştığı için değil, "şövalyevari olmayan" gerçekliğe ve onun Makyavelizmine yabancılaşmış olduğu için yapar bunu. Bu öğretinin düsturunun nereye götürdüğü artık ortaya çıkmıştı! Marlowe, yine de Machiavelli'den büyülenmişti ve *III. Richard*'ın vakayinamesinin yazarı genç Shakespeare belli ki bu konuda –her ne kadar Makyavelizmin çağdaşları gibi onun için de kabusa dönecek olmasına rağmen– sonraki Shakespeare'den daha hevesliydi. Shakespeare'in çağının toplumsal ve siyasal sorunlarına karşı tutumunu, gelişiminin çeşitli aşamalarından bağımsız olarak, hep aynı şekilde tarif etmek imkânsızdır. Özellikle yüzyılın başında, tam olgunluk dönemin-

274 WYNDHAM LEWIS: *The Lion and the Fox* (*Aslan ve Tilki*), 1927, s. 237 ile karşılaştırınız.

de ve başarısının zirvesinde, felsefesi, mevcut toplumsal duruma ilişkin tüm fikrini ve toplumun farklı kesimlerine yönelik duygularını temelden değiştiren bir değişim geçirdi. Daha önceki mevcut koşullardan hoşnutluğu ve geleceğe ilişkin iyimserliği sarsıldı. Düzen ilkesine, toplumsal istikrarın takdirine ve feodal şövalyeliğin kahramanlık idealinin reddine sıkı sıkıya bağlı kalmasına rağmen, görünüşe göre Makyavelist mutlakiyetçilik ile acımasız ve açgözlü bir ekonomiye güvenini kaybetmiştir. Shakespeare'in karamsarlığa kapılması, şairin hamisi Southampton'ın da dâhil olduğu Essex Kontu trajedisiyle ilişkilendirilmiştir. Elizabeth ve Mary Stuart arasındaki düşmanlık, Püritenlerin[275] uğradığı zulüm, İngiltere'nin yavaş yavaş bir polis devletine dönüşmesi, Elizabeth'in nispeten liberal yönteminin sonu ve I. James saltanatındaki yeni feodal eğilim, püriten düşünce yapısına sahip orta sınıf ile monarşi arasındaki çatışmanın doruk noktasına ulaşması gibi bu değişimin nedeni olabilecek, dönemin diğer nahoş olaylarına da atıfta bulunulmuştur.[276] Her ne olursa olsun, geçirdiği bunalım tüm dengesini alt üst eder ve bundan bir ahlak felsefesi üretir. Şairin bundan böyle kamusal hayatta başarısız olan insanlara karşı, talihli ve başarılı olanlardan daha fazla anlayış hissetmesi kadar karakteristik bir şey yoktur. Siyasi açıdan başarısız ve şanssız bir adam olan Brutus'un kalbinde özel bir yeri vardır.[277] Bu tip bir yeniden değerlendirme, ruh hâli değişikliği, tamamen kişisel bir deneyim ya da önceki görüşlerin entelektüel olarak düzeltilmesiyle açıklanamaz. Shakespeare'in karamsarlığı kişilerüstü bir öneme sahiptir ve tarihsel bir trajedinin izlerini taşır.

Shakespeare'in çağının tiyatro seyircisiyle ilişkisi, genel olarak onun toplumsal görüşüne karşılık gelir. Ama fikirlerindeki değişiklikler, genel soyutlamalardan ziyade bu somut bağlamda daha iyi takip edilebilir. Edebi kariyerini, özel ilgi gösterdiği toplumsal

---

275 16. ve 17. yüzyıllarda I. Elizabeth'in İngiltere Kilisesi'nde başlattığı reformist harekete karşı çıkan bir Protestan öğretisi ve ibadet şekli. (ç.n.)

276 MAX J. WOLFF: *Shakespeare*, 1908, II, s. 56-58.

277 JOHN PALMER: *Political Characters of Shakespeare* (*Shakespeare'in Siyasi Karakterleri*), 1945, s. viii ile karşılaştırınız.

tabakalara ve onlara verdiği ödünlere göre, kolaylıkla ayırt edilebilen birkaç evreye bölebiliriz. "Venüs ve Adonis" ile "Lucrece" şiirlerinin yazarı, moda olan hümanist beğeniye uyup aristokrat saray çevreleri için yazan, şöhret kazanmak için epik formu seçmiş bir şairdir. Belli ki bunun nedeni, saray anlayışına uygun biçimde, tiyatro oyununun önemsiz bir tür olduğunu düşünmüş olmasıdır. Lirik ve epik, kültürlü saray çevrelerinde artık en sevilen edebi formlardır. Tiyatro oyunu bu ikisinin yanında, halka daha çekici geldiği için nispeten pleblere özgü bir ifade formu olarak kabul edilir. Güller Savaşları'nın sona ermesinin ardından İngiliz aristokrasisi, İtalyan ve Fransız emsallerini takip edip edebiyata ilgi duymaya başlayınca, saray, diğer ülkelerde olduğu gibi, edebi yaşantının merkezi hâline gelir. Yalnızca kısmen saraylı olan ve esasen profesyonel yazarlarca icra edilen Orta Çağ edebiyatının aksine, İngiliz Rönesans edebiyatı saraylı ve amatördür. Wyatt, Surrey ve Sidney kültürlü amatörlerdir. Ama çağın profesyonel yazarlarının çoğu da kültürlü aristokratların etkisine tabidir. Bu edebiyatçıların kökenine gelince; Marlowe'un kunduracı, Peele'nin gümüşçü ve Dekker'ın bir terzinin oğlu olduğunu, Ben Jonson'ın önce baba mesleği olan duvarcılığı seçtiğini biliyoruz. Ama yazarların yalnızca görece küçük bir bölümü, toplumun alt katmanlarından gelir. Çoğunluğu soylu, devlet yetkilisi ve zengin tüccar sınıfından çıkmıştır.[278] Elizabeth dönemi edebiyatının asıl amacı, gerçek soyluların eğitilmesinden ibarettir ve en çok bu amacın gerçekleştirilmesiyle doğrudan ilgili çevrelere hitap eder. Bu bağlamda hiçbir edebiyat, kökenleri ve yönelimi bakımından Elizabeth dönemi edebiyatından daha fazla sınıf temelli olamaz. Eski aristokrasinin çok büyük ölçüde ortadan kalktığı ve yenisinin de çok yakın bir geçmişe kadar hâlâ orta sınıfın parçası olduğu bir zamanda, soylu bir nesil ve tavra bu kadar önem verilmesinin ilginç olduğu düşünülmüştür.[279] Ama aristokratların çağdaşlarına karşı züppece tavır ve abartılı iddialarının nedeninin tam da

---

278 PHOEBE SHEAVYN: *The Literary Profession in the Elizabethan Age* (*Elizabeth Döneminde Meslek Olarak Edebiyatçılık*), 1909, s. 160.

279 DAVID DAICHES: *Literature and Society* (*Edebiyat ve Toplum*), 1938, s. 90.

bu sonradan görmelik olduğu iyi bilinmektedir. Edebi kültür, Elizabeth devrinde doğuştan soylu bir adamdan beklenen en önemli kazanımlardan biridir. Edebiyat şimdi büyük bir modadır ve şiirden bahsedip edebi sorunları tartışmak kişinin görgülü olduğunu gösterir. Modaya uygun şiirin yapmacıklı üslubu sıradan sohbete aktarılır. Kraliçe bile bu yapay üslupla konuşur ve bu üslupla konuşmamak da tıpkı Fransızca konuşamamak gibi bir görgüsüzlük belirtisi olarak kabul edilir.[280] Edebiyat bir parti oyununa dönüşür. Kibar çevrelerde epik ve özellikle de lirik şiirler, kültürlü amatörlerin sayısız sone ve şarkıları el yazması olarak elden ele dolanır. Yazarın eserlerini satışa sunan profesyonel bir yazar olmadığını ve daha en başından bunların dağıtımını kısıtlamak istediğini vurgulamak için basılmazlar.

Bu toplumsal çevrelerde, profesyonel yazarlar arasında bile, bir lirik ya da epik şair, oyun yazarından daha çok saygı görür. Daha kolay hami bulur ve daha cömert bir desteğe güvenebilir. Yine de, toplumun tüm sınıfları arasında çok popüler halk tiyatrolarına yazan bir oyun yazarı maddi olarak, özel hamiye muhtaç yazardan daha güvendedir. Oyunlara kötü ödeme yapıldığı doğrudur; Shakespeare servetini oyun yazarı olarak değil, tiyatroda hissedar olarak elde eder. Yine de sürekli talep, düzenli bir geliri garantiler. Böylece çağın hemen hemen tüm yazarları en azından bir süreliğine sahne için çalışır. Hepsi, içlerine sinmeyerek, şanslarını tiyatroda dener, ki Elizabeth dönemi tiyatrosu kısmen büyük tiyatroların saraylı ya da yarı saraylı yaşantısından doğduğu için bu daha da dikkat çekicidir. Ülke çapında seyahat eden oyuncular ve Londra'da oturanlar, doğrudan bu tiyatrolarda çalışmış palyaço ve soytarılardan türemiştir. Orta Çağ'ın sonunda, büyük derebeyi ev halklarının, tıpkı minstrel'ler gibi –ya kalıcı ya da ara sıra istihdam edilen– kendi aktörleri vardı. Muhtemelen başlangıçta bunlar aynı kişiydi. Şenliklerde, özellikle Noel'de, aile kutlamalarında ve düğünlerde, genellikle bu etkinlik için yazılmış oyunlar oynarlardı. Tıpkı diğer görevli ve hizmetkârlar gibi üniforma

---

280 JOHN RICHARD GREEN: *A Short History of the English People* (*İngiliz Halkının Kısa Tarihi*), 1936, s. 400.

giyip efendilerinin nişanlarını taşırlardı. Hizmete dayalı bu ilişki, minstrel'ler ve özel hanelerdeki pandomimciler bağımsız aktör topluluklarına dönüştükleri zaman bile şeklen sürdürüldü. Eski efendilerinin himayesi, onlara kent yetkililerinin düşmanlığına karşı koruma sağlayıp ek bir gelir garantisi verirdi. Koruyucuları, bir aile etkinliği için tiyatro gösterisi düzenlemek istediğinde, onlara yıllık küçük bir ücret ve hizmetleri karşılığında fazladan bir meblağ öderdi.[281] Dolayısıyla bu yerel oyuncular ve saray oyuncuları, Orta Çağ minstrel ve pandomimcileri ile modern çağın profesyonel oyuncuları arasındaki doğrudan bağlantıyı oluştururlar. Eski aileler yavaş yavaş yok olur, büyük tiyatrolar dağılır, oyuncular kendi ayakları üzerinde durmak zorunda kalırlar. Ama düzenli tiyatro topluluklarının oluşumu için belirleyici teşviki sağlayan şey, Londra'nın hızlı gelişimi ve Tudor Hanedanlığı'nda saray yaşantısı ile kültürel yaşamın merkezileşmesidir.[282]

Elizabeth devrinde vahşi bir hami kovalamacası başlamıştır bile. Birine kitap ithaf etmek ve saygılarını sunmak, yazar ve hami arasında en ufak bir ilişki ya da karşılıklı saygının akla gelmediği zamanlarda bile ara sıra yapılan bir anlaşma hâline gelir. Yazarlar, çoğu zaman hiç tanımadıkları kişilere ithaflarındaki yoğun dalkavuklukta birbirleriyle yarışırlar. Bu esnada hamiler de iş ödüllendirmeye gelince giderek cimri ve güvenilmez kişilere dönüşürler. Hami ve himaye ettiği sanatçı arasındaki eski ataerkil ilişki çözülme sürecindedir.[283] Shakespeare de yeteneklerini tiyatroya aktarma fırsatını yakalar. Bunu öncelikle daha çok güvence sunduğu için mi, yoksa bu sırada tiyatroya gösterilen saygı arttığı, ilgi ve sevgisi dar bir aristokrat çevreden tiyatroya kaydığı için mi yaptığını söylemek zordur. Muhtemelen kararında tüm bu unsurlar etkili olmuştur. Tiyatrodaki bu değişiklik, Shakespeare'in sanatsal gelişimindeki ikinci aşamanın başlangıcına işaret eder. Şimdi

281 E. K. CHAMBERS: *The Elizabethan Stage* (*Elizabeth Dönemi Sahnesi*), 1923.

282 C. J. SISSON: "The Theatres and Companies ("Tiyatrolar ve Kumpanyalar")." *A Companion to Shakespeare Studies*'in (*Shakespeare Çalışmaları Rehberi*) içinde, (Ed.) H. Granville-Barker ve G. B. Harrison, 1944, s. 11.

283 PH. SHEAVYN, op. cit., s. 10-12, 21-22, 29.

yazdığı eserler artık ilk ürettiklerindeki Klasik ve yapmacık pastoral tada sahip değildir, ama yine de üst sınıfların beğenisine uygundur. Kısmen gururlu vakayinameler, monarşi fikrinin övüldüğü büyük tarihi ve politik oyunlar; kısmen de iyimserlik ve yaşama sevinciyle dolu, gündelik yaşamın kaygılarını umursamaksızın tamamen kurmaca bir dünyada dolaşıp duran neşeli ve coşkulu romantik komedilerdir bunlar. Shakespeare'in gelişimindeki üçüncü ve trajik evre yüzyıl başına denk gelir. Şair, toplumun üst katmanlarının coşku ve oyunbaz romantizmini artık çok geride bırakmıştır. Ama aynı zamanda orta sınıflardan da uzaklaşmış görünür. Trajedilerini belli bir sınıfı düşünmeden, Londra tiyatrolarının kalabalık karma kitlesi için yazar. Artık eski gamsızlığından eser kalmamıştır. Bu dönemin sözde komedileri bile melankoli doludur. Ardından şairin gelişimindeki son aşama gelir: Bir kez daha romantik bir ruh hâline giren traji-komedilerle birlikte bir teslimiyet ve yatıştırıcı bir sükûnet dönemi. Shakespeare, günden güne Püriten inanışında iyice miyoplaşıp dar görüşlü olan orta sınıfı geride bırakır. Kentli ve dinî otoritelerin tiyatroya saldırıları şiddetini arttırır. Oyuncular ve oyun yazarları, hami ve koruyucularını bir kez daha saray ve aristokrasi çevrelerinde bulup onların beğenilerine daha çok uyum sağlarlar. Beaumont ve Fletcher tarafından temsil edilen eğilim zafer kazanmıştır. Shakespeare de bir dereceye kadar bu eğilimi takip eder. Yine romantik ve masalsı unsurların baskın olduğu ve birçok yönden saray gösteri ve maskeli balolarını andıran oyunlar yazar. Ölümünden beş yıl önce, gelişiminin zirvesindeyken, tiyatrodan emekli olup oyun yazmayı hepten bırakır. Bir şaire kaderin armağanını yaratması için bahşedilen en yüce teatral eserler, işletmesine her şeyden önce satılabilir ürünler sağlamak isteyen bir adam ailecek rahatça geçinebilecekleri miktarı garantileyince üretmeyi bıraksın diye mi verilmişti? Yoksa daha çok, buna değecek bir seyirci kitlesinin kalmadığını hissedince yazmayı bırakan bir şairin eserleri miydi bunlar?

Kişi bu soruyu nasıl yanıtlarsa yanıtlasın, ister Shakespeare'in tiyatroyu tatmin olmuş ister tiksinmiş hâlde bıraktığını düşünsün, şu kadarı kesindir ki, gelişimin farklı aşamalarında farklı toplum-

sal kesimleri tercih ettiği ve sonunda kendini belli bir kesimle tamamen özdeşleştiremediği hâlde, Shakespeare tiyatro kariyerinin büyük bölümünde seyircisiyle çok olumlu bir ilişki içinde olmuştur. Her hâlükardahâlükârda tiyatro tarihindeki, toplumun neredeyse tüm katmanlarını kapsayan geniş ve karma bir kitleye hitap ederek onun tam onayını almış –tek büyük şair olmasa da– ilk büyük şairdir. Yunan tragedyası çok karmaşık bir olguydu. Halkın ilgisi, bizim içsel estetik etkisini değerlendiremeyeceğimiz kadar çok fazla farklı unsurdan oluşmuştu. Halk tarafından kabul görmesinde dinî ve politik motifler de, en az sanatsal motifler kadar önemli bir rol oynamıştı. Girişin tam vatandaş olanlarla sınırlı olması nedeniyle, seyirci kitlesi Elizabeth dönemi tiyatrosununkinden daha homojendi. Dahası, performanslar görece nadiren yapılan festivallerde gerçekleşirdi. Dolayısıyla geniş kitleleri çekme gücü hiçbir zaman gerçekten sınanmadı. Aynı şekilde, performansı Elizabeth dönemine benzer dış koşullarda gerçekleşen Orta Çağ tiyatrosunun sahneleyeceği gerçekten önemli eserler yoktu. Bu nedenle kitleler nezdinde popülerliği, Shakespeare tiyatrosundaki gibi sanat sosyolojisi açısından bir sorun teşkil etmez. Bununla birlikte Shakespeare söz konusu olduğunda asıl mesele, çağının en büyük yazarı olarak aynı zamanda en popüler oyun yazarı da olması ve en çok beğendiğimiz oyunlarının çağdaşları arasında en başarılıları olması değildir.[284] Asıl mesele, geniş halk kitlelerinin görüşlerinin bu sefer kültürlü sınıflar ile duayenlerinkinden daha doğru olmasıydı. Shakespeare'in edebi ünü 1598'de doruğa ulaştı ve tam olgunluğuna ulaştığı andan itibaren azaldı. Ne var ki tiyatro seyircisi ona sadık kalarak daha önceki dönemlerde elde ettiği rakipsiz konumu güçlendirdi.

Shakespeare tiyatrosunun modern anlamda bir kitle tiyatrosu olduğu varsayımına aykırı olarak, dönemin tiyatro binalarının görece az kapasitesine atıfta bulunulmuştur.[285] Ama tiyatroların günlük performanslarla kapatılan küçüklüğü, izleyicilerinin Londra nüfusunun çeşitli katmanlarından oluştuğu gerçeğini değiştir-

284 ALFRED HARBAGE: *Shakespeare's Audience* (*Shakespeare'in Seyirci Kitlesi*), 1941, s. 136.

285 J. DOVER WILSON: *The Essential Shakespeare* (*Temel Shakespeare*), 1943, s. 30.

mez. Orkestra çukurunu dolduranlar tiyatronun mutlak efendileri değillerdi, ama oradaydılar ve hiçbir koşulda görmezden gelinemezlerdi. Ayrıca, üst sınıfa kıyasla kalabalık rakamlar hâlinde bulunuyorlardı. Üst sınıflar, toplam nüfus içindeki sayısal payına uygun olandan daha cömert biçimde temsil edilse de, izleyicilerin büyük kısmı –üst sınıfa oranla daha az temsil edilmelerine rağmen– kent sakinlerinin ezici çoğunluğunu oluşturan işçi sınıflarından ibaretti. En çok bu insanların ceplerine uygun giriş ücretleri bu sonuca varmamıza izin verir.[286] Shakespeare'in karşısına çıkan seyirci, her hâlükardahâlükârda, hem ekonomik hem de sınıf ve eğitim açısından karmakarışıktı. Bu kitle, meyhaneye gidenler ve kültürlü üst sınıfın temsilcileri ile ne özellikle kültürlü ne de incelikten hepten yoksun orta sınıf üyelerini bir araya getiriyordu. Artık Elizabeth dönemi Londra'sının tiyatro salonlarını dolduran gezici pandomim sahnelerinin seyircisi olmasa bile, yine de, terimin romantiklerin anladığı kapsamlı anlamıyla bir halk tiyatrosu seyircisi söz konusuydu. Shakespeare oyunlarında kalite ile popülerliğin çakışması, yaratıcı bir iç ilişkiye mi, yoksa sadece bir yanlış anlaşılmaya mı dayanır? Shakespeare'in oyunlarında seyirci, yalnızca berbat sahne efektlerinden, kan revan olay örgüsünden, kaba şaka ve gürültücü tiratlardan değil, daha hassas ve derin şiirsel ayrıntılardan da her türlü keyif almış görünür. Öteki türlü bu pasajların bu kadar yer işgal etmesine izin verilmezdi. Elbette, sırf tiyatroyu sevdiği için gelen izleyici için pekâlâ geçerli olabileceği gibi, orkestra çukurundakilerin bu tür parçaların yalnızca ses ve genel ruh hâlini kavrayabilmiş olması mümkündür. Ama bunlar gereksiz, çözülmez sorunlardır. Belli ki yalnızca seyirci kitlesinin daha az titiz kesimini memnun etme amacını güttüğü efektleri kullanmak Shakespeare'in içine sinmiş miydi, yoksa yazar bunu isteyerek mi tercih etmişti; görünüşe bakılırsa bu sorunun anlamı yoktur. İzleyici kitlesinin çeşitli katmanları arasındaki kültürel farklılıklar, yumruklaşma ve müstehcen şakaların sadece daha az eğitimli kesime hitaben eklendiğini varsaymamıza neden olacak kadar büyük değildir. Shakespeare'in orkest-

286 A. HARBAGE, op. cit., s. 90.

ra çukuruna karşı çıkışları yanıltıcıdır. Kuşkusuz yazar bu itirazlarında biraz rol kesiyordu. Seyircinin daha kibar bölümünü pohpohlama arzusu da bunda etkili olmuş olabilir.[287] Ayrıca görünüşe göre "kamusal" ve "özel" tiyatrolar arasında şimdiye dek varsayıldığı kadar büyük bir fark yoktur. *Hamlet* her ikisinde de eşit derecede başarılıydı ve her iki tür seyirci de Klasik temsilin kurallarına kesinlikle kayıtsızdı.[288] Ama Shakespeare'in kendisinde bile, sanatsal bilinçten anladığımız şey ile tiyatrosunun ön koşulları arasında –daha önceki Shakespeare eleştirilerinde sıklıkla olduğu gibi– bu kadar keskin bir ayrım yapmamak gerekir.[289] Shakespeare, oyunlarını bir deneyimi ele almak ya da bir sorunu çözmek istediği için yazmaz. Önce bir tema bulup sonra bunu halka sahnelemek için uygun bir form ve olanak aramaz. Önce talep gelir, sonra Shakespeare onu karşılamaya çalışır. Oyunlarını tiyatrosunun ihtiyacı olduğu için yazar. Ama Shakespeare'in yaşayan tiyatroyla derin bağına rağmen, oyunlarının değerini "iyi tiyatro" olarak abartmamak gerekir. Oyunlarının her şeyden önce bir halk tiyatrosu olarak tasarlandığı doğrudur. Ama Shakespeare aynı zamanda çok da okunan bir hümanizm çağında yazıyordu. İki buçuk saatlik olağan oyun süresiyle çoğu Shakespeare oyununun ara verilmeden oynanamayacak kadar uzun olduğu belirtilmiştir (Şiirsel açıdan en değerli pasajlar sahne performanslarından çıkarılmış mıydı?). Bu oyunların uzunluğunun bariz açıklaması, şairin onları yazarken sadece sahneyi değil, kitap hâlinde yayınlanmasını da düşünmüş olmasıdır.[290] Bu görüşlerden biri Shakespeare'in büyüklüğünü, oyunların bir zanaatkâr ruhuyla acil sahne gereksinimleri üzerine yazılmasına ve Shakespeare'in sanatının halkçı bir temele sahip olmasına bağlar. Diğeri ise oyunlarında bayağı,

---

287 C. J. SISSON, loc. cit., s. 39.

288 H. J. C. GRIERSON: *Cross Currents in English Lit. of the 17th Cent.* (*17. Yüzyıl İngiliz Edebiyatında Ters Akıntılar*), 1929, s. 173—A. C. BRADLEY: *Shakespeare's Theatre and Audience* (*Shakespeare Tiyatrosu ve Seyircisi*), 1909, s. 364.

289 ROBERT BRIDGES: "On the Influence of the Audience ("Seyirci Etkisi Üzerine")," *The Works of Shakespeare*'in (*Shakespeare Eserleri*) içinde, Shakespeare Head Press, vol. X, 1907 ile karşılaştırınız.

290 L. L. SCHUECKING: *Die Charakterprobleme bei Shakespeare* (*Shakespeare'de Karakter Sorunu*), 1932, 3. baskı, s. 13.

zevksiz ve dikkatsiz olan her şeyin geniş halk kitlelerine verilmiş bir taviz olduğunu söyler. Her iki görüş de aynı ölçüde romantiktir.

Shakespeare'in büyüklüğü, genel olarak sanatsal kaliteyle de, sosyolojiyle de açıklanamaz. Ancak, yazarın döneminde, toplumun çeşitli kesimlerini kucaklayan, aynı eserlerden keyif aldıkları için bu farklı katmanları bir araya getiren bir halk tiyatrosunun varlığıyla açıklanabilir. Zamanının çoğu oyun yazarı gibi, Shakespeare de dinî sorunlara karşı kayıtsızdır. Seyirci kitlesinin bir topluluk duygusuna sahip olması gibi bir durum söz konusu olamaz. Ulusal birlik bilinci yeni yeni oluşmaya başlamıştır ve kültürel yaşam üzerinde henüz bir etkisi yoktur. Toplumun çeşitli katmanlarının tiyatroda birleşmesi, ancak sınıflar arasındaki sınırları hareketli tutan ve nesnel farklılıkları ortadan kaldırmasa da, öznenin bir kategoriden diğerine geçmesine izin veren toplumsal yaşamın dinamik niteliğiyle mümkün olmuştur. Farklı toplumsal kategoriler, Elizabeth dönemi İngiltere'sinde, Batı Avrupa'nın herhangi bir yerine göre daha az keskin biçimde birbirinden ayrılmıştır. Özellikle kültürel farklılıklar burada, söz gelimi Rönesans İtalya'sına kıyasla daha azdır. İtalya'daki hümanizm, benzer ekonomik ve toplumsal yapıya sahip, ama daha "genç" bir ülke olan Elizabeth dönemi İngiltere'si ile karşılaştırıldığında, toplumun çeşitli kesimleri arasında daha kesin bir sınır çiziyordu. Bu nedenle İtalya'da İngiliz tiyatrosununkiyle kıyaslanabilir evrenselliğe sahip hiçbir kültürel kurum gelişemezdi. Bu tiyatro, kafa yapılarının aynı seviyeye gelmesidir ve İngiltere dışında bir örneği yoktur. Bu bağlamda Elizabeth dönemi sahnesi ile sinema arasındaki genellikle abartılan benzetme gerçekten öğreticidir. İnsanlar bir film izlemek için sinemaya giderler. İster eğitimli ister eğitimsiz olsunlar, hepsi ne beklediklerini bilir. Bir sahne oyununda ise bugün durum hiç de öyle değildir. Ama Elizabeth devrinde insanlar tiyatroya, bizim sinemaya gittiğimiz gibi giderlerdi. Diğer açılardan entelektüel ihtiyaçları ne kadar farklı olursa olsun, performansla ilgili beklentilerinde genel olarak hemfikirdiler. Toplumun çeşitli katmanlarında geçerli olan eğlendirme ve etkilemenin ortak ölçütü, Shakespeare'in sanatını yaratmasa da mümkün kıldı ve niteliğini değil, özgünlüğünü belirledi.

Shakespeare tiyatrosunun sadece içerik ve eğilimi değil, formu da dönemin siyasal ve toplumsal yapısı tarafından belirlenir. Bu tiyatro, siyasal gerçekçiliğin temel deneyiminden; yani saf, katıksız ve uzlaşmaz fikrin bu dünyada gerçekleştirilemeyeceği anlayışından; ya fikrin saflığının gerçekliğe feda edilmesi ya da gerçekliğin fikirden etkilenmeden kalması gerektiği deneyiminden doğar. Hem Orta Çağ'da hem de Klasik Antikite'de bilindiği için, elbette bu, fikirler ve fenomenler dünyası arasındaki düalizmin ilk keşfedilişi değildi. Oysa bu karşıtlık Homeros epiğine hayli yabancıdır. Yunan tragedyası bile bu iki dünyanın çatışmasıyla gerçekten ilgilenmez. Daha ziyade, ölümlülerin ilahi güçlerin müdahalesiyle düştükleri durumu anlatır. Trajik karmaşıklık burada ortaya çıkmaz. Çünkü kahraman daha gerçek bir yaşama özlem duyar ve bu onun fikirler dünyasına yaklaşmasını, fikrin ona daha derinden nüfuz etmesini sağlamaz. Fikir ile gerçeklik arasındaki karşıtlığı bilmekle kalmayıp onu sisteminin temel ilkesi hâline getiren Platon'da bile, iki alan birbiriyle temas etmemişti. Aristokratik düşünce yapısına sahip idealist, gerçekliğe karşı tefekküre dayalı edilgen bir yaklaşımda ısrar ederek fikri ulaşılmaz ve ölçülemez bir uzaklığa taşır. Orta Çağ, bu dünya ile öteki dünya, maddi yaşam ile manevi yaşam, tamamlanmamışlık ve var olmanın mükemmelliği arasındaki karşıtlığı kendinden önceki ve sonraki çağlara kıyasla daha derinden hissetmişti. Ama bu karşıtlığın farkındalığı, Orta Çağ insanında trajik bir çatışma üretmez. Aziz dünyayı reddeder. Dünyevi olanda ilahi olanı fark etmeye değil, kendini Tanrı'daki bir yaşama hazırlamaya çalışır. Kilise öğretisine göre, dünyanın görevi aşkın gerçekliğe yükselmek değil, Tanrı'nın ayaklarının altındaki tabure olmaktır. Orta Çağ için insanla Tanrı arasında yalnızca farklı mesafeler mümkündür, O'nunla çelişilemez. İlahi düşünceye karşıtlığı haklı çıkarmaya ve Cennet'in sesine karşı dünyanınkini kabul ettirmeye çalışan ahlaki bir bakış açısı, Orta Çağ felsefesi açısından tamamen saçma olurdu. Bu unsurlar, Orta Çağ'da neden tragedya olmadığını ve Yunan tragedyasının trajik çözüme sahip bir tiyatro oyunu denince anladığımız şeyden neden temelde farklı olduğunu açıklar. Bizim anlayışımıza

karşılık gelen trajik tiyatro oyunu formu, ilk olarak dramatik çatışmayı eylemin kendisinden kahramanın iç dünyasına kaydıran siyasal gerçekçilik çağında keşfedilir. Çünkü ancak doğrudan gerçekliğe dayalı eylemin içerdiği sorunları anlayabilen bir çağ, fikirlere düşman olsa da dünyanın zorunluluklarını hesaba katan bir tutuma ahlaki bir değer atfedebilir.

Geç Orta Çağ ahlakı, Orta Çağ'ın trajik ve dramatik olmayan gizemlerinden modern çağın tragedyasına geçişi oluşturur. Bunlar, Elizabeth dönemi tiyatrosunda trajik bir vicdan çatışmasına dönüşen ruhani çatışmanın ilk yansımasıdır.[291] Shakespeare ve çağdaşlarının bu ruhani mücadelenin tanımına eklediği motifler, çatışmanın kaçınılmazlığından, nihai çözümsüzlüğünden ve felaketin ortasındaki kahramanın ahlaki zaferinden oluşur. Bu zafer ilk olarak, trajik kahramanın kaderini onaylayarak onu özünde önemli kabul etmesiyle Klasik düşünceden ayrılan modern kader anlayışıyla mümkün olur. Kader ancak kabul edildiğinde modern anlamda trajik hâle gelir. Bu tragedya fikrinin, Protestanların takdiriilahi fikriyle entelektüel yakınlığı apaçıktır. Belki de doğrudan bir ilişki olmasa bile, her hâlükardahâlükârda Reform'un eş zamanlılığı ile modern tragedyanın kökenlerine gerçek bir önem atfeden fikirler tarihinde bir benzerliktir bu.

Rönesans ve Maniyerizm döneminde, Avrupa'nın uygar uluslarında tiyatronun az çok bağımsız üç biçimi vardır: (1) İspanya dışında her yerde sona eren dinî oyun; (2) hümanizmle her yere yayılan, ama hiçbir yerde popüler olmayan saygın tiyatro oyunu; ve (3) *commedia dell'arte* ile Shakespeare tiyatrosu arasında edebiyata değişen derecelerde yakın duran, ama Orta Çağ tiyatrosuyla bağını hiçbir zaman hepten koparmayan bir dizi farklı form yaratmış halk tiyatrosu. Hümanist tiyatro üç önemli yenilik getirdi: Ağırlıklı olarak geçit töreni ve pandomimden oluşan Orta Çağ oyununu edebi bir sanat eserine dönüştürdü. Yanılsamanın etkisini artırmak için sahneyi oditoryumdan yalıttı. Son olarak da olay ör-

---

291 ALLARDYCE NICOLL: *British Drama* (*İngiliz Tiyatrosu*), 1945, 3. baskı, s. 42 ile karşılaştırınız.

güsünü uzamsal ve zamansal olarak yoğunlaştırdı. Başka bir deyişle, Orta Çağ'ın epik savurganlığını, Rönesans'ın dramatik yoğunlaşmasıyla değiştirdi.[292] Shakespeare bu yeniliklerden yalnızca ilkini benimser. Ama bir dereceye kadar, hem Orta Çağ'daki sahne ve oditoryum arasında ayrım olmamasını hem de olay örgüsünün hareketliliğini ve dinî temsillerin epik mesafesini korur. Bu bakımdan hümanist tiyatro yazarlarından daha az yenilikçidir ve bu yüzden de modern tiyatro yazınında gerçek bir ardılı yoktur. Hem *tragédie classique*, yani 18. yüzyılın burjuva tiyatrosu hem de Alman Klasisizminin tiyatrosu; ayrıca Scribe ve *fils*[293] Dumaslardan Ibsen ve Shaw'a 19. yüzyılın natüralist tiyatrosu biçimsel bir bakış açısından, her hâlükardahâlükârda, nispeten mütevazı sahne yanılsamasıyla Shakespeare tipi serbest inşa edilmiş oyundan çok hümanist tiyatroya daha yakındır. Shakespeare formu, sinemanın gelişine kadar yeniden benimsenmedi. Elbette burada da bu formun ilkelerinin yalnızca bir kısmı korunmuştur. Özellikle de yığma kompozisyon üslubu, olay örgüsünün süreksizliği, ani sahne değişiklikleri, uzam ve zamanın serbest ve oldukça değişken bir şekilde ele alınması... Ama modern tiyatroya kıyasla, sinemada sahne yanılsamasının bir kenara bırakılması söz konusu olamaz. Shakespeare ve çağdaşlarında hâlâ canlı olan popüler Orta Çağ tiyatro geleneği hümanizm, Maniyerizm ve Barok tarafından yok edilir. Sonraki oyun yazarlarında en iyi ihtimalle sadece bir anı olarak varlığını sürdürür. Shakespeare ile sinemanın bu geleneği anımsatan yönleri arasında besbelli entelektüel bir sureklilik yoktur. Bunlar Shakespeare tiyatrosunun naif ve kaba bir şekilde göz ardı ettiği güçlükleri çözebilecek konumda olan bir tekniğin sunduğu olanaklardan kaynaklanmaktadır.

Üslup açısından bakıldığında Shakespeare tiyatrosunun en tuhaf özelliği, popüler geleneğin "aile dramı"nı[294] başlatan eğilim-

---

292 HENNIG BRINKMANN: *Anfaenge des modernen Dramas in Deutschland* (*Almanya'da Modern Tiyatronun Başlangıcı*), 1933, s. 24.

293 Fransızca. "Oğul." (ç.n.)

294 İngiliz tiyatrosunda, kahramanın orta sınıf veya işçi sınıfının üyesi olduğu aile içi trajedi konulu oyunlar. (ç.n.)

den kaçınmayla harmanlanmasıdır. Çağdaşlarının çoğunun aksine, Shakespeare ne günlük hayattan orta sınıf figürleri baş karakter olarak kullanır, ne de onların acayip duygusallıklarını ve ahlak dersi verme eğilimlerini sergiler. Marlowe'da bile, hümanist tiyatroda olsa olsa yardımcı karakter olabilecek Tefeci Barnabas ve Doktor Faustus gibi ana karakterlerle karşılaşırız. Kahramanları orta sınıfa mensup olsalar da aristokratik bir tavır sergileyen Shakespeare, Marlowe ile kıyaslandığında dahi sosyolojik olarak belli bir ters harekete işaret eder. Ama Shakespeare'in genç çağdaşları arasında, oyunlarına genellikle tamamen orta sınıf ortamı verip orta sınıfın bakış açısını yansıtan Thomas Heywood ve Thomas Dekker gibi oyun yazarları zaten mevcuttur. Kahraman olarak tüccar ve zanaatkârları seçer, aile hayatı ve terbiyesini tasvir ederler. Melodramatik etki, ahlaki ve aşkla ilgili sansasyonel temalar; tımarhane, genelev ve benzeri fazlasıyla gerçekçi ortamların peşindedirler. Bu dönemin bir aşk trajedisine "burjuva" yaklaşımının klasik örneği, Heywood'un *Nezaketle Öldürülen Bir Kadın*'ıdır. Bu oyunda aristokrat olan kahraman, evliliğinin yıkılmasına kahramanlık ve şövalyelikle hiç ilgisi olmayan bir tepki verir. Tıpkı Ford'un *Bir Fahişe Olması Çok Yazık*'ının popüler ensest teması veya Middleton'ın *Dönek*'inin günah psikolojisi etrafında dönmesi gibi, besbelli gündemdeki zina sorunu etrafında dönen bir mesele oyunudur bu.[295] Yazarı bilinmeyen sansasyonel oyun *Fevershamlı Arden*'ın da eklenmesi gereken tüm bu oyunlarda "orta sınıf" unsuru, düzen ve disiplin ilkesine sıkı sıkıya bağlı burjuva için katıksız kaos anlamına gelen suçla ilgidir. Shakespeare'de şiddet ve günah asla bu cezai dokunuşa sahip değildir. Onun suçluları, Heywood, Dekker, Middleton ve Ford'un orta sınıf oyunlarının iç mekân atmosferinde nefes almayı imkânsız bulan doğal olgulardır. Yine de Shakespeare'in sanatının temel karakteri bütünüyle natüralisttir. Sadece Klasik sanatın birliklerini, ekonomi ve düzenini savsaklaması anlamında değil, malzemenin sürekli genişle-

---

295 19. yüzyılda ortaya atılmış bir terim. Kahramanın karşılaştığı durumun, yazar tarafından çağdaş bir toplumsal sorunun temsili bir örneği olarak ortaya konduğu oyunlardır. (ç.n.)

tilip detaylandırılması anlamında da natüralisttir. Bilhassa karakter çizimi ve figürlerinin ayrışmış psikolojisi ile bir çelişkiler demeti olan ve zayıflıklarla dolu kahramanlarının insani gerçekçiliği natüralisttir. Sadece yaşlı ve aptal bir adam olan Lear'ı; iri yarı çocuksu Othello'yu; inatçı ve hırslı bir okul çocuğu olan Coriolanus'u; cılız ve hemen nefesi kesilen, şişman Hamlet'i; saralı, bir kulağı sağır, batıl inançlı, kibirli, tutarsız, kolayca etki altında kalan ve yine de etkisinden kaçınılması imkânsız bir görkeme sahip Sezar'ı düşünmek yeterlidir. Shakespeare, Prens Henry dövüşten sonra bira istediğinde, Coriolanus alnındaki teri sildiğinde ya da Troilos'un Kressida'yı ilk gecelerinden sonra sabah soğuk hava konusunda uyardığında olduğu gibi, "petits faits vrais"iyle karakter çiziminin natüralizmini yoğunlaştırır: "Üşüteceksin ve sonra da bana laf edeceksin."[296]

Ama Shakespeare'in natüralizminin sınırlamaları çok belirgindir. Bireyi hep geleneksel özelliklerle, karmaşık olanı basit ve naif olanla, en üstü kapalı olanı primitif ve kaba olanla harmanlar. Hazır bulduğu bazı yöntemleri kasten ve sistemli biçimde, ama çoğu zaman pek eleştirel yaklaşmadan, düşüncesizce ele alır. Eski Shakespeare eleştirisinin en büyük hatası, şairin tüm ifade araçlarını adamakıllı düşünülmüş, dikkatle ölçülüp biçilmiş, sanatsal açıdan belirlenmiş çözümler olarak görmek, özellikle de karakterlerinin tüm niteliklerini içsel psikolojik güdüler temelinde açıklamaya çalışmaktı. Oysa gerçekte bu nitelikler Shakespeare'in kaynaklarında bulduğu gibi kalmış ya da oyun yazarının zaman ayırmaya değer bulmadığı bir zorluğun en basit, en kullanışlı ve en hızlı çözümünü temsil ettikleri için seçilmişlerdi.[297] Shakespeare'in gelenekçiliğinin en çarpıcı ifadesi, eski oyunlardan alınan stok tiplerinin tekrar tekrar kullanımında bulunabilir. Klasik komedi ve pandomiden basmakalıp figürlerini koruyanlar yalnızca erken dönem komedileri değildir. Hamlet gibi görünüşte özgün ve karmaşık bir karakter bile sabit bir tiptir, yani Shakespeare'in zamanın-

---

296 Burada Can Doğan çevirisi kullanıldı. Shakespeare, *Troilos ile Kressida*, s. 72. (ç.n.)

297 L. L. SCHUECKING, op. cit., passim ile karşılaştırınız.—E. E. STOLL: *Art and Artifice in Shakespeare* (*Shakespeare'de Sanat ve Ustalık*), 1934.

da moda olan ve bizim de çağdaş edebiyatın her yerinde karşılaştığımız "melankolik"tir. Ama Shakespeare'in psikolojik natüralizmi başka konularda da sınırlıdır. Karakter çiziminde birlik ve tutarlılık olmayışı, karakterlerin gelişimindeki nedensiz değişiklik ve çelişkiler, monolog ve apar konuşmalarda[298] kendilerini tanıtıp açıklamaları, kendileri ve rakipleriyle ilgili ifadelerinde derinlemesine inceleme yetisinden yoksunluk, her zaman harfi harfine anlaşılması gereken yorumları, konuşanın karakteriyle hiç ilgisi olmayan çok sayıda alakasız konuşma... Ayrıca bazen konuşanın kim olduğunu –Gloster mı, yoksa Lear mı; Timon mu, yoksa Lear mı– unutarak karakterlerine genellikle tamamen lirik, atmosferik ve müzikal işleve sahip dizeler söylettirip genellikle onların ağzından konuşan şairin dikkatsizliği... Bütün bunlar, aslında Shakespeare'in ilk büyük ustası olduğu psikolojinin kurallarına aykırıdır. Bununla birlikte psikolojik bilgelik ve derinliği, eserlerine sızmasına izin verdiği dikkatsizlikten etkilenmez. Karakterleri –Balzac ile paylaştığı bir özelliktir bu– öyle karşı konulmaz bir iç hakikate, öyle tükenmez bir zenginliğe sahiptir ki, ne kadar bozulursa bozulsunlar, ne kadar kötü çizilirse çizilsinler yaşayıp nefes almaya devam ederler. Öte yandan Elizabeth döneminde psikolojik gerçeğe karşı suç işlemiş başka bir oyun yazarı neredeyse hiç yoktur ve Shakespeare de bu konuda bağışlanabilir. Shakespeare kıyaslanamayacak kadar büyüktür, ama yine de onlarla aynı soydandır. Büyüklüğünde Klasiklerin "mükemmellik" ve "hatasızlığından" hiçbir iz taşımaz. Onların mutlak otoritesinden, ama basitlik ve monotonluğundan da yoksundur. Shakespeare'in sıra dışı bir vaka olarak tekilliği ile dramatik tarzının Klasik ve normatif formlara karşıtlığı hep hissedilmiş ve vurgulanmıştır. Voltaire, hatta Jonson, ne "kural"larla ilgilenen ne de onlar tarafından kontrol edilebilen, Klasik tragedyadan tamamen farklı bir dramatik formda kendini gösteren yabanıl ve doğal bir gücün burada iş başında olduğunu fark ettiler. Üslup farklılığından anlayan her-

298 Oyuncunun rol gereği seyircinin duyacağı biçimde, ama öbür oyuncuların duymadığı varsayımıyla düşüncelerini söylemesi ya da oyuncunun doğrudan seyirciye dönerek konuşması. (ç.n.)

kes, sorunun aynı janrın iki farklı türüyle ilgili olduğunu görebilirdi. Ama farkın tarihsel ve sosyolojik olduğu her zaman anlaşılmadı. Sosyolojik farklılık ancak, neden bir türün İngiltere'de, diğerinin Fransa'da başarılı olduğu ve izleyici kitlesindeki hangi bileşenin burada Shakespeare'in dramatik formunun, orada ise *tragédie classique*'in zafer kazanmasıyla ilişkili olabileceği açıklanmaya çalışıldığında görünür hâle gelir.

Shakespeare'in bireyselliğinin takdir edilmesi, özellikle insanların onu İngiliz Rönesansı'nın en büyük şairi olarak görmekte ısrar etmeleri yüzünden daha da zorlaştı. Kuşkusuz Rönesans'ı akla getiren bazı –bireysel ve hümanist– özellikler sanatında mevcuttur. Geçen yüzyıl Batı Avrupa'daki her ulusal edebiyat tarihçisi, ülkesinin kendine ait bir Rönesans'ı olduğunu kanıtlama iddiasında olduğu için, İngiltere'de böyle bir hareketin değerli temsilcisi olarak, muazzam canlılığı her hâlükardahâlükârda mevcut Rönesans anlayışıyla son derece uyumlu olan Shakespeare'den başkası kabul edilebilir miydi? Öte yandan Shakespeare'in üslubunun inatçılığı, ölçüsüzlüğü ve taşkınlığı açıklanmadan bırakıldı. Bu açıklanamayan kısım sorunu, yaklaşık bir kuşak önce, Barok kavramı gözden geçirilip Barok sanat eserlerinin yeniden değerlendirilmesi moda olduğunda, Shakespeare tarzı tiyatro oyunundaki Barok karakterin çok destek görmesine yoruldu.[299] Tutku, acıma, taşkınlık ve abartı Barok'un ayırt edici özellikleri olarak kabul edilirse, Shakespeare'i Barok şair yapmak elbette kolaydır. Ama Bernini, Rubens ve Rembrandt gibi büyük Barok sanatçıların üretim yöntemleri ile Shakespeare'inkiler arasında somut bir paralellik kurmak imkânsızdır. Wölfflin'in Barok kategorilerinin –gölgesellik, uzamsal derinlik, belirsizlik ve çokluk– Shakespeare'e aktarılması, ya anlamsız genellemelere dalmak ya da kaçamak konuşmak anlamına ge-

---

299 OSKAR WALZEL: "Shakespeares dramatische Baukunst ("Shakespeare'de Dramatik İnşa")," *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, vol. 52, 1916.—L. L. SCHUECKING: *The Baroque Character of the Elizabethan Hero. The Annual Shakespeare Lecture* (*Elizabeth Dönemi Kahramanının Barok Karakteri. Yıllık Shakespeare Dersi*), 1938.—WILHELM MICHELS: "Barockstil in Shakespeare und Calderon ("Shakespeare ve Calderon'da Barok Üslup")," *Revue Hispanique*, 1929, LXXV, s. 370-458.

lir. Shakespeare'in sanatı doğal olarak tıpkı Michelangelo'nunki gibi Barok unsurlar içerir. Ama Medici mezar anıtlarının yaratıcısı ne kadar Barok ise, *Othello*'nun yaratıcısı da o kadar Barok'tur. İkisi de Rönesans, Maniyerizm ve Barok ögelerinin belli bir şekilde iç içe geçtiği özel vakalardır. Sadece Michelangelo'da Rönesans'ın belirgin özellikleri, Shakespeare'de ise Maniyerist eğilimler baskındır. Natüralizm ve gelenekçiliğin çözülmez birliği, Shakespeare'de biçim sorununa yönelik bir açıklama konusunda en iyi yaklaşımın Maniyerizm olduğunu düşündürür. Trajik ve komik motiflerin sürekli karışımı, mecazların karmaşık doğası, somut ve soyut arasındaki büyük karşıtlık, dilin duyumcu ve entelektüel unsurları, kompozisyonun –örneğin *Lear*'daki çocuksu nankörlük motifinin tekrarı gibi– çoğu zaman zorlamaya kaçan süslü yapısı, yaşamdaki mantıksız, anlaşılmaz ve çelişkili olana vurgu, teatral niteliğe ve rüya niteliğine sahip olma fikri, insan hayatının baskı ve kısıtlamaları... Tüm bunlar, Shakespeare'de Maniyerizm içerikli bir analizin başlangıç noktasıdır. Shakespeare'in dilindeki yapaylık, yapmacıklık ve özgünlük merakı da Maniyeristtir ve sadece çağın Maniyerist beğenisiyle açıklanabilir. Yapmacıklı üslubu, çoğunlukla aşırı abartılı ve karışık olan metaforları, üst üste yığılan karşı tezleri, asonans[300] ve kelime oyunları; karmaşık, çetrefilli ve esrarengiz üsluba düşkünlüğü bütünüyle Maniyeristtir ve aynı zamanda Shakespeare'in hiçbir eserinin tamamen muaf olmadığı abartılı, tuhaf ve çelişkili unsurlardır. Komedilerde erkek oyuncuların canlandırdıkları kadın kahramanların erkek kılığına girerek yaptıkları belden aşağı boş sohbetler; *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda eşek başlı âşık; *Othello*'da kahramanın zenci, *On İkinci Gece*'de Molvolio'nun eciş bücüş olması; *Macbeth*'teki cadılar; *III. Richard*'daki yürüyen orman; *Lear* ve *Hamlet*'teki çıldırma sahneleri; *Atinalı Timon*'daki dehşet verici Kıyamet Günü atmosferi; *Bir Kış Masalı*'ndaki konuşan resim; *Fırtına*'daki sihir dünyasının mekanizması ve benzeri... Bütün bunlar, sanatının kaynaklarını tüketmeseler de Shakespeare'in üslubunun birer parçasıdır.

---

300 Aynı aksanı veren ünlüyü ondan sonra veya önce gelen ünsüzü dikkate almadan her dizenin sonunda tekrarlama biçiminde yapılan uyak. (ç.n.)

8
BAROK KAVRAMI

Sanatsal bir üslup olarak Maniyerizm, yine de tüm Batı Avrupa'ya eşit oranda yayılmış olan, yaşama dair bölünmüş bir bakış açısına uyuyordu. Barok, özünde daha homojen bir dünya görüşünün yansımasıdır, ama farklı Avrupa ülkelerinde çeşitli şekillere bürünen bir ifadedir bu. Maniyerizm, Gotik gibi Orta Çağ'ın Hristiyan sanatından çok daha dar çevrelerle sınırlı olsa bile, genel bir Avrupa olgusuydu. Öte yandan Barok, sanatın o kadar çok dalını kucaklar, tek tek ülke ve kültürel çevrelerde o kadar çok farklı biçimlerde ortaya çıkar ki, ilk bakışta hepsini ortak bir paydaya indirgemenin mümkün olup olmadığı şüpheli görünür. Saraylı ve Katolik çevrelerin Barok üslubu, yalnızca orta sınıf ve Protestan toplulukların Baroklarından büsbütün farklı olmakla, bir Bernini ve Rubens'in sanatı, Rembrandt ve van Goyen'inkinden farklı bir iç ve dış dünyayı tasvir etmekle kalmaz, aynı üslubun iki büyük eğilimi içinde bile daha kesin farklılaşmalar görülür. Bu çatallanmanın en önemlisi, saraylı-Katolik Barok tarzının, "Barok"un geleneksel anlamıyla duyumcu ve anıtsal-dekoratif bir eğilim ile daha sınırlı ve biçimsel olarak daha katı bir "Klasik" üsluba dönüşmesidir. Klasisist eğilimin Barok'ta en başından beri mevcut olup Barok sanatın tüm özel ulusal formlarında gizli bir eğilim olarak tespit edilebileceği doğrudur. Ama bu ancak 1660'ta, o sıralarda Fransa'da hüküm süren özel toplumsal ve siyasal koşullar altında baskın hâle gelir. Kilise ve saray Baroklarının bu iki temel biçiminin yanı sıra, dönemin başında Katolik ülkelerde bağımsız olarak öne çıkıp Caravaggio, Louis Le Nain ve Ri-

bera'nın şahsında kendine özel destekçiler bulan, ama daha sonra tüm önemli ustaların sanatının özünde de beliren bir natüralist eğilim vardır. Fransa'daki Klasisizm gibi, nihayet Hollanda'ya da egemen olur ve bu iki eğilimde Barok'u belirleyen toplumsal etkenler farklı etki yaratır.

Gotik dönemden beri sanatsal üslupların yapısı giderek karmaşıklaşmıştı. Belli tinsel içerikler arasındaki gerilim daha da arttı ve buna bağlı olarak sanatın farklı ögeleri daha heterojen hâle geldi. Ne var ki Barok'tan önce, bir çağın sanatsal yaklaşımının temelde natüralist mi, yoksa natüralizm karşıtı mı; homojen mi, yoksa farklılaşmış mı; Klasisist mi, yoksa Klasisizm karşıtı mı olduğunu söylemek hâlâ mümkündü. Ama şimdi sanatın dar anlamıyla homojen bir üslubu yoktur. Aynı anda hem natüralist hem Klasisist, hem analitik hem sentetiktir. Tamamen zıt eğilimlerin aynı anda filizlendiğine tanık olur; Caravaggio ve Poussin, Rubens ve Hals, Rembrandt ve van Dyck gibi çağdaşların tamamen farklı taraflarda durduğunu görürüz.

17. yüzyıl sanatının bir bütün olarak Barok adı altında sınıflandırılması, ancak son zamanlarda gerçekleşmiştir. Kavram 18. yüzyılda ilk ortaya çıktığında, hâlâ yalnızca hâkim Klasisist estetiğin bakış açısından abartılı, karışık ve tuhaf olduğu düşünülen sanat olgusu için kullanılıyordu.[301] Klasisizm, neredeyse 19. yüzyılın sonuna kadar baskın kalan bu Barok anlayışa dâhil edilmedi. Yalnızca Winckelmann, Lessing ve Goethe'nin değil, Burckhardt'ın tutumu da hâlâ temelde Klasisist teorinin bakış açısı tarafından yönlendirilmektedir. Hepsi Barok'u "kuralsızlığı" ve "değişkenliği" nedeniyle reddeder ve bunu Barok olduğu aşikâr Poussin'ı mükemmellik örneği olarak kabul etmiş bir estetik adına yapar. Burckhardt ve kendilerini 18. yüzyılın genellikle dar görüşlü rasyonalizminden kurtaramayan Croce gibi sonraki püristler,[302] Barok'ta yalnızca mantıksızlığın ve yapısal eksikliğin belirtilerini algılarlar. Sadece hiçbir şeyi desteklemeyen sütun ve gömme

301 FRANCESCO MILIZIA: *Dizionario delle belle arti del disegno* (*Güzel Sanatlar Tasarım Sözlüğü*), 1797 ile karşılaştırınız.

302 Sanatta sadelik yanlıları. (ç.n.)

ayakları, mukavvadan yapılma gibi kıvrılıp bükülmüş arşitrav ve duvarları, yapay olarak aydınlatılmış ve sahnedeymişçesine acayip davranan figürleri, eleştirmenlerin vurguladığı üzere aslında resim sanatına ait bir hak olup öyle de kalması gereken göz yanılsamasına dayalı yüzey efekti elde etme peşindeki heykelleri görürler. Söz gelimi bir Rodin'in sanatını deneyimlemenin, Klasisizm taraftarlarının böyle bir heykelin anlam ve değerini fark etmeleri için tek başına yeterli olacağı düşünülebilir. Ama onların Barok'u benimseme konusundaki ön koşulları, Empresyonizm için de geçerlidir. Croce, Barok sanatın "zevksizliğinden" tiksinirken,[303] aynı zamanda modern sanata düşman olan akademik gelenekleri de temsil eder.

Daha öncesinde Empresyonizm özümsenmiş olmasa, özünde Wölfflin ve Riegl'in başarısı olarak Barok'un bugünkü anlamıyla yeniden yorumlanıp değerlendirilmesi mümkün olmazdı. Wölfflin'in Barok kategorileri, aslında Empresyonizm kavramlarının 17. yüzyıl sanatına –yani bu sanatın bir kısmına– uygulanmasından başka bir şey değildir. Ama o bile Barok kavramına anlaşılırlık kazandırırken, 17. yüzyıl Klasisizmini göz önünde bulundurmayı çoğunlukla ihmal etmiştir. Bu tek yanlılığın sonucunda Klasisist olmayan Barok daha da vurgulanmıştır. 17. yüzyıl sanatının 16. yüzyıl sanatının devamı olarak değil de, adeta salt diyalektik karşıtı olarak ortaya çıkmasının nedeni de budur. Wölfflin, öznelciliğin önemini Rönesans'ta küçümser, Barok'ta abartır. "Sanat tarihindeki en önemli yön değiştirme" olarak adlandırdığı Empresyonist eğilimin başlangıcını 17. yüzyılda görür.[304] Ama sanatsal dünya görüşünün öznelleştirildiğini; "dokunsal" olanın "görsel"e, özün salt görünüşe dönüştüğünü, dünyanın izlenim ve deneyim olarak kavrandığını, öznel yönün temel alınıp her optik izlenimin doğasında bulunan geçici karakterin vurgulandığını fark etmez. Tüm bunların Barok'ta başarıldığını, ama hazırlığın büyük ölçüde

---

303 BENEDETTO CROCE: *Storia della età barocca in Italia* (*İtalya'da Barok Dönemin Tarihi*), 1929, s. 23.

304 HENRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grunbegriffe* (*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*), 1929, 7. baskı, s. 23-24.

Rönesans ve Maniyerizmde yapıldığını kabul etmez. Bu dinamik dünya görüşünün sanat dışı ön koşullarıyla ilgilenmeyen ve sanat tarihinin tüm seyrini kendi kendine yeten, yarı mantıksal bir işlev olarak gören Wöfflin, sosyolojik ön kabulleri göz ardı ederek üslup değişikliğinin asıl başlangıç noktasını gözden kaçırır. Söz gelimi öznel olarak deneyimlendiğinde tekerleğin jantının dönerken görünmediğinin keşfedilmesinin, 17. yüzyıl için yeni bir dünya görüşü anlamına geldiği tamamen doğrudur. Bununla birlikte şu da unutulmamalıdır ki, bu ve benzeri keşiflere yol açan gelişim, fikirlerin sembolik temsillerinin çözülmesiyle ve bunların yerini Gotik dönemdeki gerçekliğin gittikçe bağımsızlaşan optik görüntüsünün almasıyla başlar. Bu, nominalist düşüncenin "realist" düşünce karşısındaki zaferiyle doğrudan bağlantılıdır.

Wölfflin, sistemini beş kavram çiftine dayandırarak geliştirir. Bu kavram çiftlerinin her birinde Rönesans'ın tipik bir özelliğinin karşısına bir Barok özellik gelir. Bu zıtlıklardan biri dışında, hepsi daha katı bir sanat anlayışından daha özgür bir sanat anlayışına doğru gelişim gösterir. Kategoriler şu şekildedir: (1) Çizgisel ve gölgesel; (2) düzlem ve derinlik; (3) kapalı form ve açık form; (4) açıklık ve belirsizlik; (5) çokluk ve birlik.[305] "Gölgesel" olan; katı, hacimsel ve çizgisel formun çözülerek hareket eden, havada duran ve kavranamayan bir şeye dönüşmesidir. Sınırsız, ölçülemez ve sonsuz izlenimi uyandırmak için sınırların ve konturların silinmesidir. Durağan, katı ve nesnel varlığın bir oluşa, işleve, özne ile nesne arasındaki ilişkiye dönüşmesidir. Bütün bunlar Wölfflin'in Barok anlayışının temelini oluşturur. Düzlemden derinliğe doğru olan eğilim, aynı dinamik bakış açısına karşı aynı itirazı ifade eder. Durağan, kesin olarak belirlenmiş ve sabit sınırları olan her şeye; uzamın süreç hâlinde ve işlevsel bir şey olarak algılandığı bir dünya görüşüne karşı çıkıştır. Barok'un uzamsal derinliği yansıtmak için kullandığı en gözde yöntem, geniş ön plan-

305 Uzun yıllardır literatürde bu çeviriyle kullanıldığından kavram çiftlerinin Türkçe çevirisinde Hayrullah Örs'ün çevirisi temel alındı. Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev.) Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, 4. baskı, 1995, İstanbul.

ların, izleyiciye iyice yaklaştırılan *repoussoir*[306] figürlerinin ve arka plandaki motif boyutlarında ani küçülmelerin kullanılmasıdır. Bu şekilde hem uzam içsel bir hareketlilik kazanır, hem de fazla yakından bir bakış açısının sonucu olarak gözlemci uzam unsurunu kendine ait, adeta kendi yarattığı bir varoluş biçimi olarak hisseder. Ama mutlak olanı göreli olanla, büyük bir sınırlılığı büyük bir serbestlikle değiştirmeye yönelik Barok eğilim, en güçlü biçimde, "açık" ve tektonik[307] olmayan forma düşkünlükte görülür. Kapalı form, "Klasik" bir kompozisyonda temsil edilen, tüm unsurları birbiriyle ilişkili ve birbirine bağımlı olan bağımsız bir olgudur. Bu tutarlı bütünde hiçbir şey fazla ya da eksik görünmez. Oysa Barok sanatın tektonik olmayan kompozisyonları her zaman az çok eksik ve kopuk bir izlenim bırakır. Kendilerinin ötesine işaret eder, devam edip gidecekmiş gibi görünürler. İçlerinde sağlam ve oturmuş ne varsa sallanmaya başlar. Yatay ve düşeylerle ifade edilen durağanlık, denge ve simetri fikri, yüzeyi doldurma ve resmi çerçevenin sınırlarına göre ayarlama ilkeleri gözden düşer. Kompozisyonun bir tarafı her zaman diğerinden daha fazla vurgulanır. Seyirciye, yüz ve profilin "saf" görünümleri yerine, bariz biçimde tesadüfi, doğaçlama ve gelip geçici çehreleri tekrar tekrar gösterilir. "Son tahlilde," der Wölfflin, "eğilim, resmi bağımsız bir gerçeklik parçası olarak değil de, seyircinin bir anlığına katılma şansına sahip olduğu geçici bir gösteri gibi göstermektir... Bütün amaç, resmin bütününü belli bir amaç güdülmeden yapılmış gibi göstermektir."[308] Sözün özü, Barok'un sanatsal görünümü sinematiktir. Seyirci, tasvir edilen olaylara kulak misafiri olmuş, olan biteni gözetliyormuş gibidir. İzleyicinin dikkatini dağıtabilecek her türlü iz ortadan kaldırılır. Her şey tamamen şans eseri elde edilmiş gibi sunulur. Temsildeki kısmi açıklıktan yoksunluk da bu doğaçlama özelliğiyle ilgilidir. Çoğu zaman gerçekleşen şiddetli üst üste binmeler, perspektifle betimlenmiş nesnelerin boyutları ara-

---

306 Resim yüzeyinin ön planında sağa ve sola konarak resmi çerçeveleyen ve izleyicinin bakışını kompozisyona yönlendiren figürler. (ç.n.)

307 Tektonik kelimesi kabaca "parçalar arasındaki ilişkisellik" olarak tanımlanabilir. (ç.n.)

308 Ibid., s. 136.

sındaki aşırı farklılık, resmin çerçevesinin yönlendirici çizgilerinin atlanması, malzemedeki tamamlanmamışlık ve motiflerin eşit biçimde ele alınmaması... Bunların hepsi resmi net bir bütün olarak görmeyi zorlaştırmak için kasten kullanılır. Tarihsel evrimin olağan ilerleyişi, fazla açık ve aşikâr olana yönelik artan hoşnutsuzlukta belli bir rol oynar. Sürekli gelişen belli bir kültürde süreç basitten karmaşığa, sade olandan daha az sade olana, aleni olandan gizli ve örtük olana doğru hareket eder. Seyirci kitlesi ne kadar kültürlü ve titizse, sanata ne kadar bilinçli yaklaşıyorsa, sanatsal uyaranlardaki bu yoğunlaşma da o kadar talep görür. Ama yeni, zor ve karmaşık olandaki çekiciliğin yanı sıra, bu aynı zamanda, izleyicide temsilin tükenmezliği, anlaşılmazlığı ve sonsuzluğu hissini yeniden uyandırma girişimidir. Tüm Barok sanata hâkim olan bir eğilimdir bu.

Tüm bu özellikler, sınırsız ve keyfi olana yönelik aynı Klasisizm karşıtı dürtünün yansımasıdır. Wölfflin'in ele aldığı üslup kıstaslarından sadece biri, yani birlik ilkesi, bir senteze ulaşmaya yönelik artan arzunun ve dolayısıyla daha katı bir kompozisyon anlayışının ifadesidir. Wölfflin'in varsaydığı gibi, doğal süreç saf mantığa göre ilerleyecek olsaydı, o zaman çeşitlilik, tematik birikim ve yığılma eğilimi kaçınılmaz olarak resimsel ve uzamsal farklılaşmaya, tektonik olmayana ve muğlak olana yönelik düşkünlükle bağlantılı olacaktır. Ama aslında Barok, hemen hemen tüm yaratımlarında bir yoğunlaşma ve bir unsuru diğerine tabi kılma arzusu sergiler. Bu bakımdan Barok –Wölfflin'in vurgulamayı ihmal ettiği bir nokta– Rönesans'ın Klasik sanatının karşıtı değil, devamıdır. Erken Rönesans'ta bile, Orta Çağ'ın yığma kompozisyon yönteminin aksine, gözle görülür bir birlik ve tabiiyet çabası vardı. Dönemin rasyonalizmi sanatsal ifadesini, fikrin bölünmezliğinde ve yaklaşımın tutarlılığında buldu. Buna göre yaygın görüş şuydu: Yanılsama ancak, izleyici eseri özümserken bakış açısını, özellikle de doğaya bağlılık standardını değiştirmek zorunda kalmazsa ortaya çıkabilirdi. Ama Rönesans sanatının birliği yalnızca bir tür mantıksal tutarlılıktı. Eserlerindeki bütünlük, farklı bileşenlerin hâlâ rahatça tanınabildiği bir ayrıntı kümesi ve toplamından baş-

ka bir şey değildi. Parçaların bu görece bağımsızlığı, Barok sanatta sona erer. İzleyici, Leonardo ya da Raffaello'nun bir kompozisyonundaki bağımsız unsurlardan hâlâ ayrı ayrı keyif alabilir. Oysa Rubens ya da Rembrandt'ın bir resminde ayrıntının artık kendi içinde bir önemi yoktur. Barok ustalara ait kompozisyonların Rönesans ressamlarınınkinden daha zengin ve karmaşık olduğu doğrudur. Ama aynı zamanda daha homojendirler. Daha büyük, derin ve sürekli bir nefesle dolmuşlardır. Birlik artık sadece sonuç değil, sanatsal yaratımın *öncülüdür*. Sanatçı, konusuna bütüncül bir bakışla yaklaşır ve bu bakışta yalıtılmış ve özel olan her şey sonunda yok olur. Burckhardt bile, Barok'un ayırt edici özelliklerinden birinin, ayrıntılı formun bağımsız öneminin yok olmasında yattığını kabul etmiştir. Riegl, Barok sanat eserlerindeki önemsizlik ve "çirkinliğin", yani eserlerdeki ayrıntıların orantısızlığının altını tekrar tekrar çizer. Nasıl ki Barok mimaride muazzam nizamları tercih ediyorsa ve Rönesans mimaride ayrı katları yatay artikülasyonlara[309] bölerken Barok cephenin tamamına yerleştirdiği sütun ve ayakların dikeyiyle bunlardan bir bütün elde ediyorsa, resimde de genellikle ayrıntıları ana motife tabi kılıp tek bir ana etkiye odaklanmaya çalışır. Bu şekilde, resimsel kompozisyona çoğu kez tek bir diyagonal ya da bir renk alanı hâkimdir. Üç boyutlu form tek bir kavis, müzikal eser tek bir baskın solo insan sesi tarafından yönetilir.

Wölfflin'e göre sınırlılıktan serbestliğe, basitten karmaşığa, kapalı formdan açık forma doğru olan gelişim, sanat tarihinde tipik ve sürekli olarak yinelenen bir süreci temsil eder. Roma İmparatorluğu'nda, Geç Gotik'te, 17. yüzyılda ve Empresyonizmde üslupsal gelişimi birbirine paralel olgular olarak görür. Bütün bu örneklerde bir Klasik dönem nesnelliği ve biçimsel titizliğinin ardından bir tür Barok'un, yani duyuları temel alan öznel bir anlayış ve formun geldiğine inanır. Hatta üsluplardaki bu kutupluluğu sanat tarihinin temel formülü kabul edecek kadar ileri gider. Genel bir dönemsellik yasası herhangi bir yerde varsa, onun burada

309 Mimaride bir bütün ya da küme dâhilindeki parçaların kusursuz ve ahenkli bir biçimde eklemlenerek bir zincir oluşturması, düzene katılması. (ç.n.)

olması gerektiğine inanır. Sanattaki tipik üslupların bu tekrarından, sanat tarihinin bir iç mantıkla, içkin bir zorunluluk tarafından yönetildiği tezini üretir. Wölfflin'in sosyolojik olmayan yöntemi burada tarihsel olmayan bir dogmacılığa ve tamamen keyfi bir tarih yorumuna yol açar. Oysa Helenistik, Geç Orta Çağ, Empresyonist ve gerçek "Barok" sanat, sadece sosyolojik arka planlarında benzer etkenler olduğu için birçok ortak özelliğe sahiptir. Klasisizm ve Barok'un art arda gelmesi genel bir yasanın kanıtı olsa bile, zaman içinde belli bir noktada neden sınırlılıktan daha da sınırlılığa değil de, sınırlılıktan serbestliğe doğru bir ilerleme olduğunu içkin, yani salt biçimsel gerekçelerle açıklamak asla mümkün olmazdı. Gelişimde "doruk noktası" yoktur. Genel tarihsel, yani toplumsal, ekonomik ve siyasal koşullar, gelişimlerini belli bir doğrultuda sona erdirip gidişatlarını değiştirdiğinde bir zirveye ulaşılır ve bir değişim gerçekleşir. Bir üslup değişikliği yalnızca dışarıdan belirlenebilir; tamamen içsel nedenlerden kaynaklanmaz.

Wölfflin'in kategorilerinin çoğu, Barok dönemin Klasik sanatına uygulanamaz. Poussin ve Claude Lorrain ne "resimsel" ve "belirsiz"dir, ne de sanatları yapısal olarak atektoniktir. Eserlerinin homojenliği bile Rubens'in abartılı, aşırı gergin ve şiddetli birlik çabasından farklıdır. Ama bu durumda Barok'ta üslupsal bir birlikten bahsetmek yine de mümkün müdür? Gerçekten de, tüm bir döneme egemen olan tek tip bir "dönem üslubu"ndan söz edilemez. Çünkü herhangi bir anda, sanatsal açıdan üretken toplumsal grup kadar çok sayıda farklı tarz vardır. En etkili çalışmanın tek bir sınıftan çıktığı ve sadece bu sınıfın sanatının bize ulaşabildiği çağlarda bile, diğer grupların sanatsal ürünlerinin toprak altında mı kaldığı, yoksa kaybolmuş mu olduğu sorulmalıdır. Örneğin, Klasik Antik Çağ'da, yüksek sanat tragedyanın yanı sıra, muhtemelen günümüze ulaşabilmiş parçaların düşündürdüğünden çok daha önemli popüler bir pandomim sanatının da var olduğunu biliyoruz. Orta Çağ'da, seküler ve popüler sanat yapıtları, her hâlükardahâlükârda, dinî sanata kıyasla –geriye kalan eserlerin düşündürdüğünden– daha önemli olmalıydı. Dolayısıyla sa-

nat üretimi, parçalanmamış bir sınıfsal egemenliğin bu çağlarında bile tümüyle homojen değilse, her biri toplumsal, ekonomik ve siyasal meselelerde kendi bireysel bakış açısına sahip ve her biri sanatı genellikle oldukça farklı sorunlarla karşı karşıya getiren birkaç kültür tabakasının olduğu 17. yüzyıl gibi bir dönemde ne kadar homojen olabilir? Roma'daki papalığın sanatsal amaçları, Versailles'daki kraliyet sarayınınkinden temelde farklıydı ve ikisinin ortak noktası, Kalvinist ve burjuva Hollanda'nın sanatsal amacıyla kesinlikle uzlaştırılamazdı. Bununla birlikte, bazı ortak özellikler belirlemek mümkündür. Çünkü entelektüel farklılaşmayı teşvik eden gelişimin her zaman kültürel ürünlerin yayılmasını ve farklı kültürel bölgeler arasında alışverişi kolaylaştırarak bütünleşmeye yardımcı olması bir yana, Barok dönemin en önemli kültürel kazanımlarından biri –doğa bilimini temel almış yeni doğa bilimi ve felsefe– başından beri uluslararasıydı. Ama burada görülen genel bakış açısı, tüm sonuçlarıyla birlikte çağın bütün sanat üretimine de egemen olmuştur.

Yeni bilimsel dünya görüşü, Kopernik'in keşfinden kaynaklanıyordu. Daha önce ileri sürüldüğü üzere, evrenin Dünya'nın etrafında değil, Dünya'nın Güneş'in etrafında döndüğü teorisi, Tanrı'nın insana bahşettiği evrendeki eski konumunu sonsuza dek değiştirdi. Dünya artık evrenin merkezi, insan da yaratılışın amacı olarak görülemezdi. Ne var ki Kopernik teorisi, Dünya'nın yalnızca kendisinin ve insanın etrafında dönmeyi bıraktığı anlamına değil, artık bir merkezinin olmadığı ve yalnızca bir dizi homojen ve eş değer parçadan, sadece doğal hukukun evrensel geçerliliğinde kendini gösteren bir birlikten oluştuğu anlamına da geliyordu. Bu teoriye göre evren, tek bir ilke temel alınarak düzenlenmiş sonsuz, ama yine de homojen, iş birliğine dayalı süreklilik arz eden bir sistem, tutarlı ve canlı bir bütün, düzenli ve etkin bir mekanizmaydı. O dönemin kelimelerini kullanacak olursak tıkır tıkır işleyen bir saatti. Böylece istisnalara izin vermeyen doğal hukuk anlayışının yanı sıra, teolojik alın yazısından kesinlikle farklı yeni bir tür kaçınılmazlık kavramı ortaya çıktı. Ama bu, yalnızca ilahi keyfilik fikrinin değil, aynı zamanda insanın ilahi lütuf ayrı-

calığı ve onun Tanrı'nın doğaüstü varlığına katılımı fikrini de baltalamak anlamına geliyordu. İnsan, büyüsü bozulmuş yeni dünyada küçük ve önemsiz bir unsura dönüştü. Ama en dikkat çekici şey, insanın değişen konumundan yeni bir öz saygı ve gurur geliştirmesiydi. Kendisinin yalnız küçük bir parçası olduğu büyük ve ezici derecede güçlü evreni kavrama bilinci, eşi görülmemiş ve sınırsız bir öz güvenin kaynağı oldu.

Eski düalist Hristiyan gerçekliğinin dönüştüğü homojen ve süreklilik arz eden dünyada, daha önceki insan merkezli dünya görüşünün yerini, kozmosa dair bir farkındalık, yani insanı kucaklayan ve varoluşunun nihai temelini içeren sonsuz bir karşılıklı ilişkiler sürekliliği anlayışı almıştır. Evrenin kesintisiz sistemli bir bütün olarak kavranması, Orta Çağ'ın Tanrı kavramıyla, kozmik sistemin dışında duran kişisel bir Tanrı kavramıyla uyumsuzdu. Orta Çağ aşkıncılığının yerine geçen ilahi içkinliğin dünya görüşü, yalnızca içeriden işleyen ilahi bir gücün farkına vardı. Elbette, tamamen gelişmiş bir teori olarak tüm bunlar yeniydi. Ama yeni öğretinin özünü oluşturan panteizm, Rönesans ve Barok düşüncesindeki yenilikçi unsurların çoğu gibi, para ekonomisinin başlangıcında, Geç Orta Çağ kentinin, yeni orta sınıfın ve nominalizmin zaferinden doğdu. "Modern Avrupa panteizminin yükselişi," diye düşünür Dilthey, "büyük 13. yüzyılı takip eden ve neredeyse üç yüzyılı kaplayan entelektüel devrimin... eseridir."[310] Bu gelişmenin sonunda evrenin hâkimi korkusunun yerini, "frisson métaphysique",[311] Pascal'ın "éternel des espaces infinis"[312] karşısındaki ıstırabı, kozmosu kaplayan uzun ve kesintisiz nefesin şaşkınlığı alır.

Barok sanatın tamamı bu ürpertiyle, sonsuz boşlukların yankısı ve tüm varlıkların birbiriyle ilişkili olmasıyla doludur. Sanat eseri, kendi bütünlüğü içinde, her parçası canlı homojen bir organizma olarak evrenin sembolü hâline gelir. Bu parçaların her biri, gök cisimleri gibi sonsuz ve kesintisiz bir sürekliliğe işaret eder.

---

310 W. DILTHEY: *Ges. Schriften.* (*Toplu Yazılar*), II, 1914, s. 320.

311 Fransızca. "Metafizik heyecan." (ç.n.)

312 Fransızca. "Sonsuz boşlukların sonsuz sessizliği." (ç.n.)

Her parça bütünü yöneten yasayı içerir; her birinde aynı güç, aynı ruh iş başındadır. Sert diyagonaller, radikal rakursiler, abartılı ışık-gölge efektleri... Her şey ezici ve bastırılamaz bir sonsuzluk özleminin ifadesidir. Her çizgi, gözü uzaklara yönlendirir; hareketli her form kendini aşmaya çalışıyormuş gibi görünür. Her motif, sanki sanatçı sonsuzu yansıtmada gerçekten başarılı olup olmadığından asla tam olarak emin değilmiş gibi, bir gerilim ve enerji barındırır. Gündelik yaşam sahneleri betimleyen Hollandalı ressamların sükûnetinin ardında bile, sonsuzluğun itici gücü, sonlu olanın sürekli tehdit altındaki ahengi hissedilir. Şüphesiz genel bir özelliktir bu. Ama homojen bir Barok üsluptan söz etmemiz için yeterli midir? Barok'u sonsuz için bir çaba olarak tanımlamak, Gotik'i yalnızca Orta Çağ'ın maneviyatından türetmek kadar anlamsız değil midir?

9
KATOLİK SARAYLARDA BAROK

16. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan sanat tarihinde çarpıcı bir değişiklik meydana gelir. Soğukkanlı, karmaşık ve entelektüel Maniyerizmin yerini duyumcu, duygusal ve evrensel olarak anlaşılabilir bir üslup, Barok alır. Bu, kısmen özünde halkçı, kısmen egemen kültürel sınıf tarafından benimsenmiş, ama önceki dönemin entelektüel dışlayıcılığının aksine kitleleri dikkate alan bir sanat anlayışının tepkisidir. Caravaggio'nun natüralizmi ve Carracci'nin duygusallığı Barok'un iki yönünü temsil eder. Her iki tarafta da, Maniyeristlerin ulaştığı yüksek kültür seviyesi düşüşe geçer. Çünkü Carracci'nin atölyesinde bile Rönesans'ın büyük ustalarından kopyalanan şeyler nispeten basittir ve ifade edilecek duygu ve düşünceler karmaşık değildir. Üç Carracci'den yalnızca Agostino'ya gerçekten "kültürlü" denebilir. Caravaggio da alenen tipik bir bohem, kültüre düşman ve her türlü spekülasyon ve kuramlaştırmaya yabancıdır.

Carraccilerin olağanüstü bir tarihsel önemi vardır. Tüm modern "kilise sanatı"nın tarihi onlarla başlar. Maniyeristlerin zor ve karmaşık sembolizmini; basmakalıp sembol ve formülleri, haç, hale, zambak, kafatası ve yapmacık dindar bakışları, aşk ve ıstırabın esrimeleriyle modern dinî resmin tüm gelişiminin kökeni olan o basit ve katı alegorik üsluba dönüştürürler. İlk kez dinî sanat, seküler sanattan tamamen farklılaşır. Rönesans ve Orta Çağ'da, sadece Kilise'ye hizmet eden sanat eserleri ile seküler amaçlara hizmet edenler arasında hâlâ sayısız geçişken form vardı. Ama Carracci'nin üslubunun gelişmesiyle temel bir kopuş meydana geldi.[313]

---

313 E. MÂLE, op. cit., s. 6.

Katolik Kilisesi sanatının ikonografisi sabit ve şematiktir. Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, İsa'nın Vaftiz Edilişi, Göğe Yükseliş, Haçın Taşınması, Samiriyeli Kadın, Bahçıvan Kılığında İsa ve diğer birçok İncil sahnesi, dinî resim için standart model olarak bugün hâlâ geçerliliğini koruyan formuna kavuşur. Kilise sanatı resmî bir nitelik kazanarak doğal ve öznel özelliklerini kaybeder. İnançtan çok, ibadetle belirlenir. Kilise, Reform ruhunun öznelciliğinin tehlikesini çok iyi bilmektedir. Sanat yapıtlarının, ortodoksluğun anlamını, tıpkı teologların yazıları gibi her türlü keyfi yorumdan bağımsız olarak yansıtmasını ister. Sanatsal özgürlüğün tehlikeleriyle karşılaştırıldığında, eserlerin basmakalıp oluşu kötünün iyisi gibi görünür.

Caravaggio da başlangıçta büyük başarılar elde etti. Yüzyılın sanatçıları üzerindeki etkisi Carraccilerinkinden daha derin oldu. Ama cesur, yalın ve sağlam natüralizmi, Kilise'nin yüksek mevkilerindeki hamilerinin beğenisini uzun vadede tatmin edemedi. Dinî bir resimde gerekli gördükleri "yücelik" ve "asilliği" Caravaggio'nun eserinde gözden kaçırdılar. Dönemin İtalya'sında kalite açısından emsalsiz olan resimlerine karşı çıkıp bu eserlerde sadece alışılmadık bir form gördükleri ve ustanın samimi popüler dilinin derin dindarlığını anlayamadıkları için onu defalarca geri çevirdiler. Caravaggio'nun başarısızlığı sosyolojik açıdan daha da dikkat çekicidir. Çünkü muhtemelen Orta Çağ'dan beri sanatta bireyselliği nedeniyle reddedilen ve çağdaşlarında –tam da sonraki şöhretinin temelini oluşturacak nedenlerden ötürü– tiksinti uyandıran ilk büyük sanatçıdır. Ama Caravaggio gerçekten de modern çağın, sanatsal değeri nedeniyle küçümsenen ilk ustasıysa, o hâlde Barok, sanat ve seyirci arasındaki ilişkide önemli bir dönüm noktasıdır. Yani Rönesans'la ve biçimsel mükemmelliğin artık herhangi bir ideolojik kusura bahane olmadığı, biçim ve içerik arasındaki daha katı bir ayrımın başlangıcıyla görülen "estetik kültür"ün sonu anlamına gelir.

Mümkün olduğunca kalabalık bir seyirci kitlesini etkileme arzusuna rağmen, Kilise'nin aristokrat ruhu her yerde görülür. Papalık, Katolik inancının yayılması için bir "halk sanatı" yaratmak,

ama halkçı unsuru fikir ve formların basitliğiyle sınırlamak, ifadenin pleblere özgü doğrudanlığından kaçınmak istiyordu. Betimlenen kutsal kişiler, inananlarla konuşurken mümkün olduğunca ısrarcı olmalı, ama hiçbir koşulda onların seviyesine inmemelidir. Sanat eserleri propaganda yapmak, ikna etmek, şaşkına çevirmek içindir. Ama bunu seçkin ve soylu bir dille yapmalıdır. Belli bir propaganda hedefiyle, sanatın belirli bir demokratikleşme, hatta plebleşmesinden kaçınılamaz. Bir yapıtın yarattığı etki çoğu kez ne kadar incelikten yoksunsa, kaynağı olan dinî duygu da o kadar samimi ve derindir. Ama Kilise derinleşmeyle değil, inancın yayılmasıyla ilgilidir. Amaçlarını dünyevileştirdiği ölçüde inananların dinî duyguları da zayıflar. Dinin etkisinin büyüklüğünden hiçbir şey kaybetmediği doğrudur; aksine dindarlık günlük hayatta eskisinden de çok yer kaplar. Ama yüzeysel bir rutin hâline gelerek son derece doğaüstü olan karakterini kaybeder.[314] Rubens'in her sabah ayine katıldığını, Bernini'nin haftada iki kez komünyon almakla kalmayıp Ignatius'un tavsiyesine uyarak yılda bir kez bir manastırda inzivaya çekilerek kendini ruhani çalışmalara da adadığını biliyoruz. Ama kim bu sanatçıların seleflerinden daha dindar olduklarını iddia edebilir ki?

Barok ile birlikte dünyadan kaçma eğiliminin yerini alan hayata karşı olumlayıcı tutum, her şeyden önce, uzun din savaşlarından sonra hissedilen yorgunluğun ve Trento Konsili dönemindeki mezhep çatışmasının ardından gelen uzlaşma hazırlığının bir belirtisidir. Kilise, tarihsel gerçekliğin gereklilikleriyle mücadele etmeyi bırakıp mümkün olduğunca kendini onlara uyarlamaya çalışır. Her zaman olduğu gibi "sapkın"lara acımasızca zulmetmeye devam etse de, inananlara karşı giderek daha hoşgörülü hâle gelir. Ama kendi tarafına mümkün olan her türlü özgürlüğü bahşeder. Sadece dünyevi meselelerle ilgilenmeyi hoş görmekle kalmaz, teşvik de ederek seküler yaşantının uğraş ve eğlencelerinden zevk alınmasını onaylar. Hemen hemen her yerde ulusal bir Kilise'ye ve manevi ideallerin büyük ölçüde devlet çıkarlarına kayıt-

---

314 ALBERT EHRHARD, op. cit., s. 356.

sız şartsız tabi kılınması sonucu bir siyasi yönetim aygıtına dönüşür. Roma'da bile, dinî kaygılar siyasi zorunluluklar karşısında geri çekilmek zorunda kalır. V. Sixtus, ortodoks İspanya'nın hâkimiyetini sınırlandırmak için güvenilmez Fransa'ya zaten tavizler vermektedir. Daha sonraki Barok dönem papalarıyla, papalık politikasının seküler eğilimi daha da belirginleşir.

Artık yalnızca papalık ikametgahı olarak değil, Katolik Hristiyanlığın başkenti olarak da ihtişamını sergileme sırası Roma'ya gelir. Saray sanatının görkemli ve şatafatlı karakteri şimdi Kilise sanatında da baskın olur. Maniyerizm sert, çileci ve dünyevi olmak zorundaydı. Ama Barok'un daha serbest ve duyumcu bir yol izlemesine izin verilir. Protestanlıkla olan rekabetçi mücadele sona ermiştir. Katolik Kilisesi, kaybedilen topraklardan vazgeçip mezhep çatışmalarından korunmuş bölgelerde güven duygusunu geri kazanmıştır. Artık Roma'da son derece zengin, lüks ve abartılı bir sanat üretimi dönemi başlar. Önceki çağlara kıyasla çok daha fazla sayıda kilise ve şapel, tavan resmi ve altar panosu, aziz heykelleri ve mezar anıtları, röliker ve adak sunuları üretilir. Katolikliğin canlanması sonucu yeni refah dalgasından faydalananlar yalnızca dinî sanat dalları değildir. Papalar sadece muhteşem kiliseler inşa etmekle kalmaz, kendilerine muhteşem saray, villa ve bahçeler de yaptırırlar. Gitgide daha çok prenslerin yaşam tarzını benimseyen kardinallerin yeğenleri, inşa ettirdikleri yapılarda da aynı derecede şatafatlı bir savurganlık sergilerler. Gittikçe orta sınıfa dönüşen Protestanlığın aksine, papa ve yüksek rütbeli din adamlarının temsil ettikleri Katoliklik, iyice resmileşip saraylı bir karakter kazanır.[315] Barberini'nin arıları, tıpkı Napolyon kartalının İmparatorluk Paris'inde görülmesi gibi, Barok Roma'nın her yerinde görülecektir. Ama Barberini, papalık aileleri arasında istisna değildir. Barberiniler dışında aynı derecede ünlü Farnese ve Borgheseler; Ludovisi, Pamfili, Chigi ve Rospigliosiler de çağın en ateşli sanatseverleri arasındadır.

---

315 EBERHARD GOTHEIN: "Staat u. Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation ("Karşı Reform Çağı'nda Devlet ve Toplum")," *Kultur der Gegenwart*, II, 5/1, 1908, s. 200.

Barberini ailesinden bir papa olan VIII. Urbanus döneminde Roma, bildiğimiz şekliyle Barok kentine dönüşür. En azından papalığının ilk yarısında, Roma hâlâ İtalya'nın tüm sanat yaşamına hâkimdir ve tüm Batı Avrupa'nın sanat merkezidir. Roma Barok sanatı, tıpkı Fransız Gotik sanatı gibi uluslararasıdır. Mevcut her türlü gücü özümseyerek çağın tüm hayati sanatsal çabalarını Avrupa çapında güncel olarak kabul edilen tek bir üslupta birleştirir. Yaklaşık 1620'de Barok nihayet Roma'da başarılı olur. Özellikle Federigo Zuccari ve Cavaliere d'Arpino olmak üzere Maniyeristler resim yapmaya devam ederler. Ama eğilimleri güncel değildir, hatta tarihsel gelişim Caravaggio ve Carracci'yi bile eskitmiştir. Artık önemli isimler Pietro da Cortona, Bernini ve Rubens'tir. Bu sanatçılar, merkezi artık İtalya'da değil, Batı ve Kuzey Avrupa'da olan bir gelişimin geçiş evresini oluştururlar. Roma'daki Yüksek Barok fresk resminin önde gelen ustası Cortona'nın sanatı, Fransız iç mekânlarının coşkulu ve gösterişli dekorasyon üslubuyla İtalya dışında da devam eder. Bir prens gibi kabul gördüğü Fransa'da Bernini'nin milliyetçi muhalefetiyle karşılaşır ve bu Louvre için hazırladığı planın gerçekleşmesini engeller. Bouillon Dükü, yüzyılın ortalarında Paris'i dünyanın başkenti ilan eder.[316] Aslında Fransa artık sadece Avrupa'nın önde gelen siyasi gücü olmakla kalmaz, tüm kültürel ve sanatsal konularda da başı çeker. Papalığın nüfuzunun azalması ve Roma'nın yoksullaşmasıyla birlikte, sanat dünyasının merkezi İtalya'dan çağın en ilerici siyasi yapısının, mutlak monarşinin geliştiği ve sanat üretiminin elinin altında en önemli kaynakların olduğu bu ülkeye kayar.

Mutlakiyetçiliğin zaferi, bir dereceye kadar din savaşlarının sonucuydu. 16. yüzyılın sonunda Fransa, sonu gelmeyen kıyımlar, bitmez tükenmez kıtlık ve salgın hastalıklar yüzünden öyle zayıf düşmüştü ki, halk ne pahasına olursa olsun barış ve sükûnet istiyor, güçlü bir yönetimin iktidarı ele geçirmesini arzuluyordu ya da en azından böyle bir iktidara katlanmaya hazırdı. Yeni politi-

---

316 REINHOLD KOSER: "Staat u. Gesellschaft zur Hoehezeit des Absolutismus ("Mutlakiyetçiliğin Zirvesinde Devlet ve Toplum",)" *Kultur der Gegenwart*, II, 5/1, 1908, s. 255.

ka, en sert biçimde, her zaman kraliyete komplo kurmaya meyilli olan ve iktidar bir engelle karşılaşmadan hüküm sürecekse muhalefetinin kırılması gereken eski soylulara karşı faaliyet yürüttü. Öte yandan, hep en çok iç barış olduğunda refaha kavuşan ve "demir yumruk politikası"nı desteklemeye her daim hazır olan burjuvazi, mutlakiyetçiliğe coşkuyla destek verdi ve bu, kral ve yönetim tarafından çok takdir gördü. Uzun süredir devam eden orta sınıf mensuplarına aristokrat unvanı verilmesi, artık her zamankinden de fazla ayrım gözetmeksizin yapılıyordu. Sıradan insanlara soyluluk bahşedilmesi hep prenslerin özel hizmetleri ödüllendirme şekli olmuştu. Ama Orta Çağ'da bu uygulamanın yayılmasına sınır koyulduktan sonra, 16. yüzyıldan itibaren verilen asalet sayısı hızla arttı. I. François, yalnızca askerî değil, sivil hizmetleri de soyluluk unvanıyla onurlandırır, hatta soyluluk imtiyazlarının ticaretini yapar. Zamanla soyluluk hakkı belli makamların görev süresiyle ilişkili olur. 17. yüzyılda, kalıtsal soylulara ait hukuki, mali ve idari mevkilerde dört bin makam sahibi vardır.[317] Bu şekilde, orta sınıfın gitgide daha fazla üyesi soylular arasına kabul edilir. 17. yüzyıla gelindiğinde doğuştan aristokrat olanların sayısını çoktan geçmişlerdir. Eski aristokrat aileler, birbirini izleyen kesintisiz seferler, iç savaş ve ayaklanmalarda kısmen yok olurken, kısmen de iflas edip geçimini sağlayamayacak duruma düşer. Birçokları için dilenerek yardım ve emekli maaşı alabilecekleri sarayda barınma, tek varoluş biçimiydi. Elbette eski toprak sahibi soyluların çoğu taşrada yaşamaya devam etti; ama çoğu çok mütevazı bir hayat sürmek zorunda kaldı. Yoksul düşen aristokratların yeniden zenginleşmek için artık yöntem ve araçları yoktu; kral onlara devlette bir görev bile vermiyordu.[318] Daimî ordu geliştikçe, askerî açıdan önemleri azaldı. Makamlar genellikle orta sınıf unsurlarla doluydu ve soylular çalışmayı, yani sanayi ve ticarette aktif rol almayı, sınıflarına layık bulmuyorlardı. Ama kral ve mutlak devlet ile soylular arasındaki ilişki hiç de dolambaçsız değildir. Soylulara değil, sadece asi soylulara zulmedilir; aristokrasi hâlâ ulu-

317 Ibid., s. 242.
318 E. LAVISSE, op. cit., VII, 1, 1905, s. 379.

sun bel kemiği olarak kabul edilmektedir. Tamamen siyasi olanlar dışında ayrıcalıkları devam etmektedir. Köylülerle ilgili derebeylik hakları olduğu gibi durur ve vergiden tam muafiyetlerini korurlar. Mutlakiyetçilik, toplumun eski sınıf düzenini hiçbir şekilde ortadan kaldırmadı. Şüphesiz kralın sınıflarla ilişkisinde bazı oynamalar oldu, ama birbiriyle olan ilişkileri aynı kaldı.[319] Kral hâlâ aristokrasiye ait olduğunu hisseder ve kendini ülkenin ilk "gentilhomme"ü[320] olarak adlandırmaktan hoşlanır. Mevcut tüm resmî sanatsal ve edebi yöntemlerle aristokrasinin en yüce ahlaki ve entelektüel mükemmelliğe sahip olduğu efsanesini yayarak, verilen yeni asaletler yüzünden bu sınıfın maruz kaldığı prestij kaybını telafi eder. Hem aristokrasi ile "roture"[321] hem de doğuştan gelen asalet ve soyluluk ayrıcalığı arasındaki mesafe yapay olarak genişletilir ve o zamana kadar olduğundan daha güçlü hissedilir. Bütün bunlar, toplumda yeni bir soylulaşmaya ve şövalyeliğe özgü eski romantik ahlak anlayışının yeni bir rönesansına yol açar. Gerçek asilzade artık, kalıtsal aristokrasiye mensup olup şövalyelik ideallerini kabul eden "honnête homme"dür.[322] Kahramanlık ve sadakat, ölçülülük ve öz denetim, cömertlik ve nezaket ustalaşması gereken erdemlerdir. Hepsi, kral ve maiyetinin kendilerini halka sundukları güzel ve uyumlu bir dünya görüntüsünün bir parçasıdır. Bu erdemlerin gerçekten önemli olduğunu iddia edip zaman zaman kendilerini bile kandırarak yeni Yuvarlak Masa şövalyeleriymiş gibi davranırlar. Bu nedenle bir parti oyunundan başka bir şey olmayan saray yaşamının gerçek dışılığı, ustaca sahnelenmiş bir tiyatro gösterisidir. Sadakat ve kahramanlık, devletin çıkarları ve hükümdarın arzusu söz konusu olduğunda, edebi propagandaya kölece boyun eğmeye verilen adlardır. Nezaket genellikle "kötü bir pazarlıktan azami kâr etmek" anlamına gelir. Cömertlik de, efendi sınıfının dilenci olduğunu unutmasına izin veren tutumdur. Ilımlılık ve öz denetim, aristokratik ve saraylı yaşantının gerektir-

---

319 WALTER PLATZHOFF: "Das Zeitalter Ludwigs XIV ("XVI. Louis Dönemi")", *Propylaeen-Weltgesch.*, VI, 1931, s. 8.

320 Fransızca. "Beyefendi." (ç.n.)

321 Fransızca. "Köylü sınıfı." (ç.n.)

322 Fransızca. "Dürüst adam." (ç.n.)

diği yegâne gerçek erdemlerdir. Manen mantıklı olan asilzadenin özü sözü birdir; kendini sınıfının standartlarına uyarlar. Başkalarını duygulandırıp ikna etmek değil, sınıfını temsil edip insanları etkilemek ister. Kişilerüstü, içine kapanık, soğukkanlı ve güçlüdür. Her türlü sergileme merakını pleblere özgü, tüm tutkuları hastalıklı, hesaplanamaz ve karışık bulur. Bir başkasının huzurunda, hele hele kralın huzurunda kendini koyvermez. Saray ahlakının temel kuralı budur. Kişi düşüncelerini açığa vurmaz; hoş görünmeye ve sınıfını mümkün olduğunca mükemmel temsil etmeye çalışır. Sarayın görgü kuralları, aynı adabımuaşeret ilkeleri tarafından yönlendirilir. Kralın saraylarının inşa edildiği ve bahçelerinin süslendiği üslubun aynısıdır.

Ama Fransız Barok'unun tüm dış formları gibi, saray yaşantısı da görece serbestlikten katı disipline geçer. XIII. Louis sarayında hâlâ son derece ayırt edici bir özellik olan kral ile maiyeti arasındaki ilişkide teklifsizlik, halefinin döneminde kaybolur.[323] Eski günlerin fevri ve hayat dolu asilzadesi, uysal ve iyi yetiştirilmiş saray mensubuna dönüşür. Önceki dönemin karmakarışık ve sürekli değişen manzarası, genel bir monotonluğa yol açar. Saray aristokrasisinin bireysel kategorileri arasındaki farklar silinir. Sarayda herkes aynı şekilde saray mensubu, kralın nezdinde herkes eşit derecede önemsizdir. "Les grands mêmes y sont petits,"[324] der La Bruyère. Barok kültür giderek daha otoriter bir saray kültürü hâline gelir. "Güzel", "iyi", "zeki", "incelikli" ve "zarif"e atfedilen anlam, artık sarayın bu niteliklerden ne anladığına bağlıdır. *Salon*'lar da ilk önemini yitirir. Saray, beğeniye ilişkin tüm sorularda yetkili merci olur. Sanatın görkemli ve buyurgan üslubuna yol gösterici ilkelerini sağlayan saraydır. Gerçekliği ideal, göz kamaştırıcı, neşeli ve ağırbaşlı bir karakterle donatarak tüm Avrupa'daki resmî sanat üslubunun standardını belirleyen o "grande manière"[325] burada oluşur. Elbette Fransız sarayı görgü, moda ve sanat

323 F. FUNCK-BRENTANO: *La Cour du Roi Soleil* (*Güneş Kral'ın Sarayı*), 1937, s. 142-143.

324 Fransızca. "En büyükler bir tek orada küçüktür." (ç.n.)

325 Fransızca. "Büyük üslup." (ç.n.)

açısından uluslararası tanınırlığı Fransız kültürünün ulusal karakteri pahasına elde eder. Fransızlar, eski Romalılar gibi, kendilerini dünya vatandaşları olarak görürler. Kozmopolit görünümleri söz konusu olduğunda, Racine'in tüm tragedyaları içinde, daha önce de belirtildiği gibi, tek bir Fransız'ın bile görünmemesinden daha tipik bir şey yoktur.

Bu saray kültürünün Klasisizminde Fransız "ulusal tarzı"nı görmek şüphesiz yanlış olur. Klasisizm İtalya'da da, Fransa'da olduğu kadar uzun ve neredeyse kesintisiz bir geleneğe sahiptir. 17. yüzyılda, tamamen motiflerin bolluğu ve doğrudan etkisine dayanan, bütünüyle duyumcu bir Barok bulmak neredeyse imkânsızdır. Nerede Barok bir çaba görsek, az çok gelişmiş bir Klasisizm de keşfederiz. Ama Fransız "grand siècle"inden tutarlı sanatsal amaçlar peşinde koşan, tarihsel olarak başı sonu belli bir dönem olarak bahsetmek, ancak Barok'un homojenliğinden bahsetmek kadar doğrudur. Gerçekte derin bir yarık –bir ayrım çizgisi olarak XIV. Louis'nin kişisel saltanatının başlamasıyla birlikte– yüzyılı tamı tamına ayırt edilebilir iki üslup aşamasına böler.[326] 1661'den önce, yani Richelieu ve Mazarin döneminde, sanatsal yaşama hâlâ nispeten liberal bir eğilim hâkimdir. Sanatçılar henüz devlet vesayeti altında değildirler. Devletin örgütlediği bir sanat üretimi şimdilik yoktur. Devlet tarafından onaylanmış kurallar hâlâ genel kabul görmemiştir. "Büyük yüzyıl" hiçbir şekilde, Voltaire'den çok sonra bile hâlâ zannedildiği gibi, XIV. Louis çağıyla aynı değildir. Corneille, Descartes ve Pascal'ın bir ömür süren çalışmaları Mazarin'ın ölümünden önce tamamlanmıştı. XIV. Louis, hiçbir zaman Poussin ve Le Sueur ile tanışmadı. Louis Le Nain 1648'de, Vouet 1649'da öldü. Yüzyılın önemli yazarlarından sadece Molière, Racine, La Fontaine, Boileau, Bossuet ve La Rochefoucauld, XIV. Louis çağının temsilcileri olarak kabul edilebilir. Ama kral yönetimi eline aldığında La Rochefoucauld bile çoktan 48, La Fontaine 40, Molière 39, Bossuet 34 yaşına gelmiştir.

326 HENRY LEMMONJER: *L'Art franç. au temps de Richelieu et Mazarin* (*Richelieu ve Mazarin Döneminde Fransız Sanatı*), 1893, passim, özellikle s. 28 ile karşılaştırınız.

Sadece Racine ve Boileau, entelektüel açıdan etki altında kalabilecek kadar gençtirler. Önemli yazarlarına rağmen yüzyılın ikinci yarısı, ilk yarısı kadar yaratıcı değildir. Belli bir kişilikten ziyade genel bir tarz her yere, hatta şiir ve edebiyattan çok güzel sanatlara egemendir. Sanat eserleri özerkliklerini kaybederek bir iç mekân, ev ya da saray ortamıyla kaynaşır. Hepsi aşağı yukarı sadece anıtsal bir dekorasyonun parçasıdır. 1661'den itibaren siyasal emperyalizm, entelektüel bir emperyalizmle paralellik gösterir. Kamusal hayatın hiçbir bölümü devlet müdahalesinden kurtulamaz: Hukuk, yönetim, ticaret, din, edebiyat ve sanat, her şey dışarıdan düzenlenir. Sanat konusunda Le Brun ve Boileau yasa koyuculardır. Mahkemeler, akademilerdir; sanat hamileri ise kral ile Colbert'dir.[327] Sanat ve edebiyatın gerçek hayatla, Orta Çağ gelenekleri ve daha kalabalık halk kitlelerinin düşünce yapısıyla irtibatı kopar. Sanatın her alanında gerçekliğin kendisi yerine gelişigüzel inşa edilmiş ve baskı altında muhafaza edilen bir dünyanın resmi tercih edildiği ve form, içerikten daha çok önemsendiği için natüralizm tabuya dönüşür. Çünkü Retz'in dediği gibi, belli şeylerin üstündeki perde hiçbir zaman kaldırılmaz.[328] Molière, Orta Çağ halk şiiriyle ilişkisini sürdüren tek yazardır ve hatta "...fade goût des monuments gothiques, Ces monstres odieux des siècles ignorants"dan[329] küçümseyerek bahseder.[330]

Vilayetler ve bölgesel kültür merkezleri önemini yitirir. "La Cour et la Ville",[331] Versailles ve Paris, tüm Fransız entelektüel yaşamının rol aldığı sahnedir. Bütün bunlar bireyselliğin, kişisel üslubun ve girişkenliğin hepten küçümsenmesine yol açar. Yüksek Barok döneminde, kabaca 1670'li yıllarda hâlâ baskın olan öznelcilik, homojen olarak düzenlenmiş bir otorite kültürüne evrilir.

---

327 Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), XIV. Louis döneminde bakan olarak görev yapan Fransız devlet adamı. Ülke siyaseti ve piyasalarının düzenlenmesindeki kalıcı etkisi, genellikle merkantilizmin bir çeşidi olarak kabul edilen Colbertizm adıyla bilinir. (ç.n.)

328 Ibid., s. 38.

329 Fransızca. "Gotik eserlerin zevksizliği, cahil yüzyılların bu iğrenç canavarları." (ç.n.)

330 *La Gloire de Val-de-Grâce* (*Val-de-Grâce'ın İhtişamı*), V, 85-86.

331 Fransızca. "Saray ve kent." (ç.n.)

Çağın tüm yaşam ve kültür biçimleri gibi, öncelikle merkantilist ekonomik sistemde, Klasisizmin estetiği de mutlakiyet ilkeleri tarafından yönlendirilir. Siyasi anlayışın, kültürel yaşamın diğer tüm yansımaları karşısında mutlak önceliğidir bu. Yeni toplumsal ve ekonomik formların özel niteliği, mutlak devlet fikrinden türemiş bireycilik karşıtı eğilimdir. Kâr ekonomisinin eski biçiminin aksine, merkantilizm de bireysel birimlere değil, devlet merkezciliğine dayanır. Bölgesel iş ve ticaret merkezlerini, belediye ve loncaları ortadan kaldırmaya, yani çok sayıda özerkliğin yerine devlet özerkliğini koymaya çalışır. Merkantilistlerin tüm ekonomik liberalizm ve tikelciliği yok etme girişimleri gibi, resmî Klasisizmin temsilcileri de tüm sanatsal özgürlüğe, kişisel bir beğeni edinmeye yönelik her türlü çabaya, konu ve form seçiminde her türlü öznelciliğe son vermek isterler. Sanatın evrensel olarak geçerli olmasını, yani içinde keyfi, tuhaf ve kendine özgü hiçbir şeyin olmadığı; düzen, açıklık ve rasyonellik açısından mükemmel bir üslup olarak Klasisizm ideallerine tekabül eden biçimsel bir dil olmasını talep ederler. "Evrensellik" fikirlerinin ne kadar kısıtlayıcı olduğuna, "herkes" ve "hiç kimse"den bahsederken akıllarından ne kadar az kişinin geçtiğine dair en ufak bir farkındalıkları yoktur. Onların evrenselliği, seçkinlerin –mutlakiyetçiliğin oluşturduğu seçkinlerin– kardeşliğidir. Bu mutlakiyetçilik fikirlerine dayanmayan bir Klasisist estetik kuralı ya da koşulu hemen hemen yoktur. Arzu edilen, sanatın devlet gibi homojen bir karaktere sahip olması, tek vücut olmuş bir kolordu gibi biçimsel mükemmellik etkisi yaratması, kararname gibi açık ve kesin olup ülkedeki her vatandaşın hayatı gibi mutlak kurallarca yönetilmesidir. Herhangi bir vatandaş ne kadar kendi hâline bırakılıyorsa, sanatçı da o kadar serbest bırakılmalıdır. Kendi hayal gücünün vahşi doğasında yoldan çıkmamak için yasa ve düzenlemelerle yönlendirilmelidir.

Klasik formun özü disiplin, sınırlama, yoğunlaşma ve bütünleşme ilkesidir. Bu ilke hiçbir yerde, Fransız Klasisizminde fazlasıyla doğal kabul edilen, öyle ki 1660'tan sonra asla sorgulanmayan, taş çatlasa farklı şekilde formülleştirilen dramatik "birlikler"-

de olduğu kadar karakteristik bir biçimde ifade edilmez.[332] Yunanlar için, tiyatro oyununun uzamsal ve zamansal kısıtlamaları, sahneleriyle ilgili teknik ön kabullerinden kaynaklanıyordu. Dolayısıyla onlara gerçek teatral olanakların izin verdiği ölçüde esnek davranabiliyorlardı. Ama Fransızlar için, birlikler öğretisi,[333] Orta Çağ'ın sonu gelmez bir olay birikimine yol açmış ekonomik olmayan ve abartılı kompozisyon yöntemine de yöneldi. Sadece Klasik Antikite'ye borçlu olduklarını kabul etmekle kalmadılar, aynı zamanda "barbarlık"la da vedalaştılar. Bu açıdan da Barok, Orta Çağ kültürel geleneğinin nihai çözülüşü anlamına geliyordu. Şimdi, Maniyerizmin onu eski hâline getirmek için yaptığı son girişimin başarısızlığından sonra, Orta Çağ gerçekten sona erer. Feodal aristokrasi, bir askerî sınıf olarak devlet açısından taşıdığı tüm önemi yitirmiştir. Siyasi topluluklar mutlak, yani modern ulusal devletlere evrilmiştir. Birleşmiş Hristiyanlık, kilise ve mezheplere bölünmüştür. Felsefe, kendini dinin yönlendirdiği metafizikten bağımsız kılarak "bilimlerin doğal sistemi"ne dönüşmüştür. Sanat, Orta Çağ nesnelciliğini aşarak öznel deneyimin ifadesi hâline gelmiştir. Moderni Klasik'ten ve Rönesans Klasisizminden ayıran yapay, zorlayıcı ve çoğu zaman zoraki nitelik, tam da tipik, kişisel olmayan, evrensel olarak geçerli olana ulaşma çabasının, sanatçının öznelliği karşısında artık başarılı olmak zorunda kalmasından kaynaklanır. Klasisist estetiğin tüm kural ve düzenlemeleri, ceza kanunu paragraflarına benzer. Herkesin bu kurallara uymasını sağlamak için akademilerin jandarmalığına ihtiyaç vardır. Fransa'da sanatsal yaşamın tabi olduğu yükümlülük, en dolaysız şekilde bu akademilerde kendini gösterir. Fayda sağlayabilecek tüm güçlerin toplanması, bütün bireysel çabaların bastırılması, kralda kişileştirilen devlet fikrinin en üst seviyede yüceltilmesi... Akademilerin

332 RENÉ BRAY: *La Formation de la doctrine classique en France* (*Fransa'da Klasik Öğretinin Oluşumu*), 1927, s. 285.

333 16. yüzyılda İtalya'da görülen ve üç yüzyıl boyunca etkili olan bir tragedya teorisi. Üç birlik şunlardır: 1) Olay örgüsü birliği: Bir tragedyanın tek bir temel olay örgüsü olmalıdır. 2) Zaman birliği: Bir tragedyadaki olay örgüsü yirmi dört saatten fazla olmayan bir süre içinde gerçekleşmelidir. 3) Yer birliği: Bir tragedya tek bir fiziksel konumda var olmalıdır. (ç.n.)

uğraşması gereken görevler bunlardır. Devlet, sanatçı ile seyirci kitlesi arasındaki kişisel ilişkiyi ortadan kaldırıp sanatçıları doğrudan devlete bağımlı kılmak, sanatçı ve yazarların can attıkları hem özel sanat hamiliğine hem de özel çıkar ve arzuların desteklenmesine son vermek istemektedir. Bundan böyle sanatçılar sadece devlete hizmet edeceklerdir.[334] Akademiler de onları boyun eğmek üzere eğitip barındıracaktır.

Her üyesinin aynı haklara sahip olduğu ve sınırsız sayıda üye kabul edebilen özgür bir topluluk olarak 1648'de faaliyetlerine başlamış "Académie Royale de Peinture et de Sculpture", 1655'te kraliyet ödeneği aldıktan, ama özellikle 1664'ten sonra –Colbert "surintendant des bâti ments", yani Güzel Sanatlar Bakanı gibi bir şey, Le Brun ise "premier peintre du roi"[335] ve Akademi'nin daimî yöneticisi olduğunda– bürokratik bir idaresi ve son derece otoriter bir yönetim kurulu olan bir devlet kurumuna dönüştürülür. Akademi'yi bu şekilde doğrudan krala bağımlı kılan Colbert için sanat, bir devlet yönetimi aygıtından başka bir şey değildir. Ona göre sanat, bir yandan yeni bir krallık miti geliştirip diğer yanda kraliyet egemenliğinin esas yapısı olarak sarayın görkemini yoğunlaştırarak hükümdarın prestijini arttırma özel işlevini üstlenmiştir. Ne kralda ne de Colbert'de gerçek bir sanat anlayışı ya da samimi bir sanat sevgisi vardır. Kral, sanatı kendi şahsından bağımsız düşünemez. Bir keresinde, akademisinin önde gelen üyelerine hitaben yaptığı bir konuşmada, "Size dünyadaki en değerli şeyi emanet ediyorum..." demiştir: "Şöhretimi." Racine'i tarihçisi, Le Brun ve van Meulen'ı tarih ve savaş ressamı olarak görevlendirir. Onlarla askerî harekatlarının gerçekleştiği yerleri ziyaret eder ve teknik askerî ayrıntıları açıklayıp kişisel güvenliklerini gözeterek ordugahın çevresini bizzat gezdirir. Ama gözde sanatçılarının sanatsal önemi hakkında en ufak bir fikri yoktur. Boileau bir keresinde Molière'in yüzyılın en büyük yazarı olduğunu söylediğinde, şaşkınlıkla cevap vermiştir: "Ama bunu hiç bilmiyordum."

334 E. LAVISSE, op. cit., VII, 2, s. 82.
335 Fransızca. "Kralın baş ressamı." (ç.n.)

Akademi, bir sanatçının elde etmeyi umabileceği tüm nimetlere ve onu yıldırmak için tasarlanmış tüm iktidar araçlarına sahiptir. Devlet atamaları yapar, kamusal siparişler ve unvan verir. Sanat eğitiminde tekeldir. Bir sanatçının gelişimini başlangıcından son işine kadar denetleyebilir. Ödüller, özellikle Roma ödülü ve emekli maaşı verir. Yarışmalara katılmak ve eser sergilemek için ondan izin alınması gerekir. Temsil ettiği sanat görüşü, kamu tarafından özel bir saygıyla karşılanır ve bunlara uyan sanatçıya daha baştan ayrıcalıklı bir konum sağlanır. Güzel Sanatlar Akademisi kuruluşundan itibaren kendini sanat eğitimine adamıştı. Ama ancak Colbert'in reformundan sonra sanat eğitimi verme ayrıcalığına sahip olur. Bundan sonra Akademi dışından hiçbir sanatçının halka eğitim vermesine ve öğrencilerinin modelden desen yapmasına müsaade edilmez. 1666'da Colbert, "Académie de Rome"u kurar ve on yıl sonra Le Brun'ı Roma Akademisi'nin de başı yaparak bu kurumu Paris Akademisi'ne bağlar. Bundan böyle sanatçılar tamamen devletin eğitim sistemine bağlı canlılardır. Artık Le Brun'ın etkisinden kaçamazlar. Paris Akademisi'nde onun gözetimi altındadırlar. Roma'da talimatlarına uymak zorundadırlar. Orada sınavı geçerlerse, umabilecekleri en iyi şey, Le Brun yönetiminde devlet tarafından görevlendirilmektir.

Sanat eğitiminde tekelin yanı sıra, sanat üretiminin devlet tarafından düzenlenmesi de, saray üslubu ve kurallarının mutlak hâkimiyetini sağlayan sistemin bir parçasıdır. Colbert, kralı ülkedeki tek önemli sanat hamisi yaparak aristokrasiyi ve yüksek finansı sanat piyasasından uzaklaştırır. Versailles, Louvre, Invalides ve Val-de-Grâce Kilisesi'ndeki kraliyet inşaat faaliyeti, neredeyse tüm mevcut sanatsal iş gücünü yutar. Richelieu veya Fouquet gibi sanat hamilerinin ortaya çıkması, artık yalnızca teknik gerekçelerle imkânsız olur. Akademi'yi sanat eğitiminin merkezi yapması gibi, Colbert 1662'de Gobelin ailesinden aldığı goblen fabrikasını da düzenleyerek onu ülkedeki tüm sanat üretiminin iskeleti hâline getirir. Böylece mimar ve dekoratörleri, ressam ve heykeltıraşları, goblen dokumacılarını ve doğramacıları, ipek ve kumaş dokumacılarını, bronz dökümcü ve kuyumcuları, seramik-

çi ve cam üfleyicileri ortak bir görevde buluşturur. İşin idaresini de devralan Le Brun yönetiminde, *Manufacture des Gobelins* muazzam bir faaliyet yürütür. Kraliyet saray ve bahçelerinin tüm sanat ve dekorasyon çalışmaları onun atölyelerinde üretilir. Kral, yabancı saraylara ve yurt dışındaki önemli şahıslara hediye ettiği eserlerin burada üretilmesini sağlar. Kusursuz bir beğeni ve teknik mükemmellik, kraliyet fabrikasından çıkan her şeye damgasını vurmuştur. Geç Orta Çağ zanaatkârlık geleneğinin İtalyanlardan öğrenilenlerle birleşmesi dekoratif sanatlarda, asla aşılmamış ve tek tek bakıldığında mükemmellikten yoksun olsalar bile, çok daha homojen bir kalitede başarı yakalanmasını sağlar. Elbette resim ve heykel çalışmaları artık endüstriyel bir nitelik de kazanır. Ressam ve heykeltıraşlar seri hâlinde üretir, sabit kalıpları tekrarlayıp çeşitlendirirler. Dekoratif çerçeveye sanat eseriyle aynı özeni gösterirler, tabii sanat eseri ile çerçeve arasında ayrım çizgisi olduğunu hissetmişlerse... Makineleşmiş, fabrika benzeri üretim yöntemi, hem uygulamalı sanatlarda hem de güzel sanatlarda üretimin standartlaşmasına yol açar.[336] Yeni üretim tekniği, basmakalıp nesnede estetik değerler keşfetmeyi, benzersizliği ve tekrarlanamayan tekil formun değerini küçümsemeyi mümkün kılar. Ama bu eğilimin teknik gelişmeye hiç ayak uyduramaması ve sonraki dönemlerin bireyselliği takdir etmede Erken Rönesans sanat anlayışına geri dönmesi, "XIV. Louis üslubu"nun kişisel olmayan karakterinin sadece üretimin teknik ön koşullarına, yani imalata bağlı olduğunu değil, başka unsurların da etkili olduğunu gösterir. Bu arada makineleşmiş üretim, 17. yüzyılın mekanik felsefesinden ve onunla birlikte gelen kişilerüstü sanat felsefesinden daha eskidir.[337]

"Gobelins"de üretilen hemen hemen her şey, Le Brun'ın kişisel denetimi altında ortaya çıkar. Planların çoğunu kendisi çizer; diğer şeyler de onun talimatlarına göre hazırlanır ve doğrudan göze-

---

336 HANS ROSE: *Spaetbarock* (*Geç Barok*), 1922, s. 11 ile karşılaştırınız.

337 HENRYK GROSSMANN: "Mechanistische Philosophic und Manufaktur ("Mekanistik Felsefe ve Üretim")," *Zeitschr. f. Sozialforschung*, 1935, IV, 2, passim, özellikle s. 191-192 ile karşılaştırınız.

timi altında yapılır. "Versailles sanatı" burada şekillenir ve özünde Le Brun'ın yaratımıdır. Colbert kimi sırdaş yaptığını çok iyi biliyordu: Le Brun, sorumlusu olduğu kurumları son derece kuramsal ve totaliter ilkelere göre, tamamen efendisinin ruhuyla yönetti. Dogmacıydı ve mutlak otoritenin yandaşıydı. Aynı zamanda sanatın tüm teknik konularında büyük bir deneyim ve güvenilirliğe sahip bir insandı. Yirmi yıl boyunca Fransa'nın sanat diktatörü olarak kaldı ve böylece Fransız sanatının dünya çapındaki ününü borçlu olduğu "akademizm"in gerçek yaratıcısı oldu. Colbert ve Le Brun, teorilere yalnızca itaat edilmesini değil, teorilerin siyah-beyaz olarak ortaya konmasını da isteyen müşkülpesent mizaçlardı. 1664'te Akademi'de ünlü *conférences* başladı ve on yıl boyunca devam etti. Bu Akademi dersleri her zaman bir resmin ya da heykel parçasının analiziyle başlardı. Öğretim görevlisi incelenmekte olan eserle ilgili görüşünü dogmatik bir önermeyle özetlerdi. Bunu, genel olarak geçerli bir kuralın formülleştirilmesini sağlamayı amaçlayan bir tartışma izlerdi. Çoğu zaman bu, yalnızca bir oylama ya da hakem kararıyla gerçekleştirilirdi. Colbert, kaynak olarak kalmalarını sağlamak, eksiksiz bir otoriter estetik ilkeleri kaynağı elde etmek için "préceptes positifs"[338] dediği bu ders ve tartışma sonuçlarının komite kararları gibi "kayıtlara geçilmesini" istiyordu. Gerçekten de daha önce hiç bu kadar açık, kesin ve mutlak biçimde formülleştirilmiş bir sanatsal değerler kanonu oluşmamıştı. İtalya'da ise akademik teori, yaklaşımında belli bir serbestliği korudu; Fransa'daki kadar uzlaşmaz değildi. Bu fark, İtalya'da estetiğin yerli ve genel olarak homojen bir sanat pratiğinin sonucu olmasıyla açıklanmıştır. Oysa Fransa'ya İtalyan sanatıyla birlikte üst sınıflara yönelik bir ithal ürün olarak gelmiş ve bu hâliyle kendisini daha başından ülkenin hem Orta Çağ hem de popüler sanat geleneğine karşı bulmuştu.[339] Ama burada bile yüzyıl ortalarında, daha sonra olduğundan çok daha liberaldi. Poussin'ın arkadaşı ve *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus perfects peintres*'ın [*En Mükemmel Ressamların Hayatları ve Eserleri Üzeri-*

338 Fransızca. "Olumlu kurallar." (ç.n.)
339 A. DRESDNER, op. cit. s. 104-105.

ne Söyleşiler, 1666] yazarı olan Félibien, hâlâ Rubens ve Rembrandt gibi sanatçıların önemini kabul etmekte, hâlâ doğada güzel olmayan ve sanatsal bir biçim verilemeyecek hiçbir şeyin olmadığını vurgulamakta ve hâlâ büyük ustaların birebir taklidine saldırmaktadır. Ne var ki akademik estetiğin en önemli unsurları eserinde, özellikle de doğanın sanatla düzeltilmesi ve desenin renkten üstün olduğu savında zaten mevcuttur.[340] Ama gerçek Klasisist öğreti 1660'lı yıllara, Le Brun ve takipçilerine kadar geliştirilmemiştir. Klasik Antikite modelleri, mutlak kabul görmüş Bologna ve Poussin'ın ustası Raffaello ile akademik güzellik kanonu ilk o zaman oluşturulur ve o andan itibaren tarihi konuların ve İncil'den hikâyelerin betimlenmesinde kralın şöhreti ve sarayın itibarının kayıtsız şartsız göz önünde bulundurulması önem kazanır. Ne var ki akademik kuralların gözetilmesi ödüllendirildiği hâlde, bu akademik öğretiye ve ona karşılık gelen sanat pratiğine başkaldırı çok geçmeden kendini hissettirir. Le Brun'ın zamanında bile, temkinli bir kültürel programın ürünü olan resmî sanat ile akademik çevrenin hem içinde hem de dışında spontane sanatsal etkinlik arasında belli bir gerilim ortaya çıkar. Le Brun dışında, ortodoks üsluba sahip bir sanatçı hiç olmadı. Ama 1680'den itibaren sanattaki genel beğeni, Le Brun'ın emirlerine açıkça karşı çıkar.

İster Kilise ister saray olsun, resmî çevrelerin bakış açısı ile genelde bu çevrelerin ne düşündüğüyle ilgilenmeyen sanatçı ve sanatseverlerin beğenileri arasındaki gerilim, Fransız sanat yaşamına özgü değildir; ama Barok'un tamamı için ayırt edici bir özelliktir. Seyirci kitlesinden çeşitli kesimlerin, örneğin Caravaggio'dan yana olan ve ona karşı çıkan yaklaşımda yansımasını bulmuş karşıtlık yalnızca Fransa'da yoğunlaştı. Çünkü din adamı ya da seküler bazı sanat hamilerinin yetenekli bir sanatçıdan veya belli bir sanatsal beğeniden hoşlanmadıkları daha önceki dönemlerde görülmüş olsa da, yine de Barok'tan önce resmî sanat ile genel halka hitap eden sanat arasında temel bir ayrım yapılamazdı. Şimdi ilk kez, yenilikçi eğilimlerin yalnızca doğal gelişim sürecinin dura-

---

340 ANDRÉ FONTAINE: *Les Doctrines d'art en France* (*Fransa'da Sanat Öğretileri*), 1909, s. 56.

ğanlığına karşı değil, devlet ve Kilise'nin gücü her şeye yeten otoritesinin desteklediği geleneklere karşı da mücadele etmesi gerekir. Sadece beğeni farkından kaynaklanmakla kalmayıp özellikle tüm ayrıcalık ve fırsatların muhafazakârların, tüm dezavantaj ve tehlikelerin yenilikçilerin tarafında olduğu bir iktidar mücadelesi olarak sürdürülen sanatsal yaşamın muhafazakâr ve yenilikçi unsurları arasındaki bize çok tanıdık gelen tipik modern çatışma Barok'tan önce bilinmiyordu. Elbette, daha eski günlerde bile sanattan anlayanlar kadar, anlamayıp ilgilenmeyenler de mevcuttu. Ama şimdi sanat kamuoyunda biri liberal ve en başından beri yeni gelişmelerle ilgilenen, diğeriyse sanata düşman iki taraf ortaya çıkar. Bu iki taraf, akademik-resmî ve gayriresmî-özgür sanat arasındaki karşıtlık; programlı ve soyut bir estetik ile gündelik pratiğe koşut gelişen dinamik bir sanat arasındaki çekişme, Barok ve sonraki döneme kendi özel ve modern karakterini verir. Poussincılar ve Rubensçiler arasındaki mücadele; renkçilerin Le Brun ve destekçileri karşısında nihai zaferiyle sona eren Klasisist-çizgisel ve duyumcu-gölgesel eğilim arasındaki karşıtlık, yalnızca genel gerilimin bir belirtisiydi. Desen ve renk arasındaki tercih, teknik bir sorun olmaktan fazlasıydı. Renkten yana verilen karar, mutlakiyetçilik ruhuna, katı otoriteye ve hayatın rasyonel denetimine karşı bir duruş anlamına geliyordu. Yeni bir duyumcu sanatın belirtisiydi bu ve sonunda Watteau ve Chardin gibi olgularla sonuçlandı.

1670'li yıllarda Le Brun'ın akademizmine karşı muhalefet, sanatta birçok açıdan yeni bir gelişmenin yolunu açtı.[341] Sadece uzmanlardan, yani sanatçı, sanat hamisi ve koleksiyonerlerden değil, sanat eserlerine yönelik kişisel görüşlerini ifade ettikleri farz edilen meslek dışı kişilerden de oluşan sanatla ilgili bir çevre ilk kez o zaman şekillendi. O zamana dek sanatsal meseleler hakkında görüş bildirme ayrıcalığı Akademi'ye tanınmış, o da bu hakkı yalnızca profesyonellere vermişti. Şimdi ise aniden bunu yapma yetkisi tartışılıyordu. Félibien'den sonraki kuşağın teorisyeni Roger de Piles, ön yargısız ve basit beğeninin de görüş bildirme hakkı-

341 A. DRESDNER, op. cit., s. 121 ff.

na sahibi olduğunu, kural ve düzenlemeler ile uzman görüşüne karşılık sağduyu ile doğal ve tarafsız gözün de pekâlâ haklı olabileceğini öne sürerek meslekten olmayan seyirci kitlesinin haklarını savundu. Meslekten olmayan seyircilerin ilk zaferi, kısmen, XIV. Louis'nin sanatçılara yaptığı ödemelerin, saltanatının sonlarına doğru giderek azalması ve Akademi'nin az çok devlet ödeneği kaybını telafi etmek için daha geniş bir kamuoyuna hitap etmek zorunda kalmasıyla açıklanabilir.[342] Bununla birlikte Piles'in önermelerinden mantıklı bir sonuç çıkaran, sonraki yüzyıl oldu. Du Bos, sanatın amacının "öğretmek" değil, "harekete geçirmek" olup buna uygun tek tutumun akıl değil, "duygu" olduğunun altını çizen ilk kişiydi. 18. yüzyıla kadar kimse, meslekten olmayanın uzman karşısındaki üstünlüğünü vurgulamaya ve sürekli aynı şeyle meşgul insanların duygularının ister istemez körelirken meslekten olmayanlar ile amatörlerininkinin doğal ve taze kaldığı fikrini ifade etmeye cesaret edemedi.

Sanat kamuoyunun yapısı bir günde değişmedi. Profesyonel olmayan, basit bir takdir, sanat eserlerine gösterilen ilgi bile, 17. yüzyıl Fransa'sında görece az sayıda insanın sağlayabilecek durumda olduğu belli eğitim koşullarına bağlıydı. Ama sanat kamuoyu günden güne büyüdü, nüfusun giderek daha çeşitli unsurlarını kucakladı ve yüzyılın sonunda Le Brun döneminin saraylı izleyicisi kadar homojen ve esnek olmayan bir toplumsal grup oluşturdu. Şüphesiz bu, Klasisist sanat izleyicisinin homojen ve büsbütün saray çevreleriyle sınırlı olduğu anlamına gelmez. Bu sanatın arkaik katılığı, kişisellikten yoksun basmakalıp niteliği ve katı gelenekçiliği elbette aristokratik yaşantının bakış açısına uygun özelliklerdi. Çünkü ayrıcalıklarını köklülük, kan ve genel davranış biçimine dayandıran bir sınıf için geçmiş, şimdiki zamandan daha gerçek, grup bireyden daha önemli, ılımlılık ve öz disiplin, mizaç ve duygudan daha övgüye değerdir. Ama Klasisist sanatın rasyonalizmi, soyluluğun olduğu kadar orta sınıf felsefesinin de tipik bir yansımasıydı. Bu rasyonalizm gerçekte, rasyonalist yaşam anlayı-

342 E. LAVISSE, op. cit., VIII, 1, 1908, s. 422.

şını burjuvaziden devralmış aristokrasiye kıyasla burjuva düşünce şeklinde daha derinlere kök salmıştı. Her hâlükardahâlükârda, verimli ve kâr eden kentli, rasyonalist bir yaşam planına, sadece kendi ayrıcalıklarıyla ilgilenen aristokrattan daha önce uyum sağlamaya başlamıştı. Orta sınıf sanat izleyicisi Klasik sanatın açıklık, sadelik ve özlülüğünden, soylulara kıyasla daha çabuk keyif aldı. Orta sınıfın Poussin'ın sanatındaki anlaşılırlık ve düzeni zaten coşkuyla karşıladığı bir sırada, aristokrasi İspanyolların Romanesk ve abartılı beğenilerinin etkisindeydi. Her hâlükardahâlükârda, neredeyse tamamı Richelieu ve Mazarin döneminde ortaya çıkan bu ustanın eserleri, çoğunlukla burjuvazi mensupları, memur, tüccar ve sermayedarlar tarafından satın alındı.[343] Bilindiği üzere Poussin, büyük dekoratif tablo siparişi kabul etmiyordu. Hayatı boyunca daha küçük boyutları ve daha mütevazı bir üslubu tercih etti. Ayrıca nadiren Kilise'den sipariş aldı; Klasik üslup ile sanatın törensel amaçları arasında herhangi bir bağ olduğunu düşünmüyordu.[344]

Tıpkı aristokrasinin rakamlarla ilgili hiçbir şeyden hoşlanmadığı hâlde orta sınıfın ekonomik rasyonalizmini benimsemesi gibi, saray da yavaş yavaş duyumcu Barok'tan Klasik Barok'a geçti. Hem Klasisizm hem de rasyonalizm, yenilikçi gelişim eğilimiyle uyum içindeydi; er ya da geç toplumun tüm sınıflarınca kabul gördüler. Saray çevreleri başlangıçta Klasisizmi takip ederek orta sınıfa özgü bir eğilimi benimsedi. Ama bunun sadeliğini ciddiyete, kaynakların ekonomik kullanımını ihtiyat ve öz denetime, açıklık ve düzenini uzlaşmacı olmayan katı bir tutuma dönüştürdü. Doğal olarak, Klasik sanattan zevk alanlar sadece orta sınıfın üst tabakalarıydı ve bunlar bile yalnızca Klasik sanat tutkunu değildi. Elbette, Klasisizmin rasyonel biçimde düzenlenmesi, onların nesnel düşünme şekline uygundu. Ama hayata dair pratik ve gerçekçi bakış açıları nedeniyle, natüralist izlenimlere karşı daha duyarlıy-

---

343 JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie française* (*Fransız Burjuvazisi*), 1934, s. 255.
344 WERNER WEISBACH: *Franzoesische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft* (*Kültürel ve Toplumsal Bağlamda 17. Yüzyıl Fransız Resmi*), 1932, s. 140.

dılar. Poussin'ın rasyonalizmine rağmen, orta sınıfın mükemmel ressamı doğa bilimci Louis Le Nain'dir.[345] Ama natüralizm orta sınıfın mülkiyetinde kalmadı. Rasyonalizm gibi, toplumun tüm sınıfları için varoluş mücadelesinde vazgeçilmez bir entelektüel silaha dönüştü. Sadece ticarette değil, saray ve *salons*'da da başarılı olmak için, psikolojik zekâ ve insana dair incelikli bir bilgi birikimi gerekliydi. Orta sınıfın yükselişi ve modern kapitalizmin başlangıcı, modern psikoloji tarihini başlatan antropolojinin biçimlenişine ilk ivmeyi vermiş olsa da, psikolojik inceleme sanatımızın gerçek kökeni 17. yüzyılın saray ve *salons*'unda bulunacaktır. Temeli tamamen bilimsel olan Rönesans psikolojisi, Cellini, Cardano ve Montaigne'in otobiyografik yazılarında ve özellikle Machiavelli'nin tarihsel tanımlama ve çözümlemelerinde pratik ve ahlaki bir karakter kazanır. Machiavelli'nin ifşa psikolojisi, daha sonraki tüm psikolojik literatürün ilkesini zaten içerir. Egoizm ve ikiyüzlülük anlayışı, insan tutku ve eylemlerinin gizli güdülerini anlamada tüm yüzyıla anahtar görevi görür. Doğal olarak Makyavelci yöntemin, La Rochefoucauld'nun elinde bir araca dönüşmesi için sarayda ve Paris *salons*'unda uzun bir gelişim sürecinden geçmesi gerekiyordu. "Maximes"in gözlem ve formülleştirmeleri, bu saray ve *salons*'un toplumsal sanat ve kültürü olmaksızın düşünülemez. Bu çevreye mensup olanların günlük ilişkilerindeki karşılıklı gözlemleri, herkesin ötekine eleştirel yaklaşımı, eğlenceleri olan *bon mots ve médisance*[346] kültü, aralarında gelişen entelektüel rekabet, bir fikri en şaşırtıcı, en zekice ve en keskin şekilde ifade etme çabaları, kendi kendisi için bir sorun, daimî kafa yorulacak bir konu hâline gelen bir toplumun kendine yönelik çözümlemeleri, bir tür parti oyunu olarak sürdürülen duygu ve tutku analizi... Tüm bu unsurlar, La Rochefoucauld'nun karakteristik soru ve cevaplarının arka planıdır. Bu ortamda, yalnızca fikirlerinin ilk ipucunu bulmakla kalmadı. Ne kadar etkili olduklarının ilk kez kanıtlanacağı yer de burasıydı.

---

345 H. LEMONNIER, op. cit., s. 104.—W. WEISBACH: *Franz. Mal.* (*Kültürel ve Toplumsal Bağlamda 17. Yüzyıl Fransız Resmi*), s. 95

346 Fransızca. "Güzel söz ve gıybet." (ç.n.)

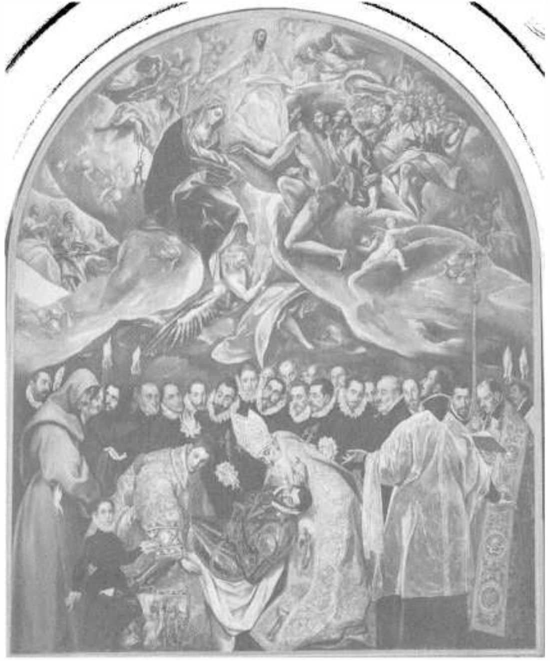
Saraya özgü *savoir-vivre*[347] ve *salons*'un toplumsal kültürüyle birlikte, hayatının içi boşaltılmış, hayal kırıklığına uğramış asilzadenin karamsarlığı, yeni psikolojinin en önemli kaynaklarından biridir. Madame de Sévigné bir yerde, Madame de Lafayette ve La Rochefoucauld ile sık sık hüzünlü sohbetler ettiklerini, öyle ki muhtemelen yapabilecekleri en iyi şeyin kendilerini gömmek olacağını söyler. Üçü de, aktif yaşamdan dışlanmış, başarısız olmalarına rağmen toplumsal ön yargılarına tutunan o bitkin aristokrasidendir. Retz ve Saint-Simon gibi onlar da, sınıf ve rütbenin doğrudan ifadesi olan toplumsal niteliğin, üstün bireyler oldukları kanaatindeki orta sınıf yazarlar için olduğundan çok daha gerçek olduğunu düşünen aristokrat amatörlerdir. Çizdikleri hiç de sevimli bir insanın portresi değildir. Ama yine de söylendiği gibi, onların gözünden bakıldığında, bireyde artık uğursuz ve korkunç bir şey kalmadığı doğrudur. Birey, Pascal'da ve hatta Corneille'de olduğu gibi artık "korkunç bir sır", "anlaşılmaz bir canavar" değil, "tüm olağanüstü niteliklerden sıyrılarak ortalama, kullanışlı ve kolayca yönetilebilir bir boyuta ulaşır."[348] Burada artık onun günahlarından; Tanrı'ya, kendine ve kanından birine, kardeşi olarak komşusuna karşı işlediği suçlardan söz edilmez. Tüm manevi dürtüler ve kişilik özellikleri, tüm erdem ve kusurlar şimdi yalnızca toplumsallık ölçütüyle değerlendirilmektedir.

Salons, en parlak günlerini yüzyılın ilk yarısında, sarayın henüz ülkenin kültür merkezi olmadığı bir zamanda yaşadı. Mesele hâlâ, sanat için gerçek bir kitle ve profesyonel eleştirmenlerin yokluğunda sanat eserlerinin kalitesine ilişkin hüküm vermeyi amaçlayan makul bir karar mercii yaratmaktı. Bu şekilde *salons*, edebi şöhret ve modaların yaratıldığı; dış dünyayla daha serbest iletişim kurabildikleri ve kendi içlerinde özgür oldukları için sonraki yıllarda saray ve gerçek akademilere kıyasla imalatçılar ve sanatçılar arasında çok daha doğrudan bir bağlantı kurmak üzere tasarlanmış küçük ve gayriresmî akademilere dönüştü. *Salons*'un eğitsel ve kültürel önemi

---

347 Fransızca. "Görgü." (ç.n.)

348 KARL VOSSLER: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachent-wicklung* (*Fransa'nın Dil Gelişimine Yansıyan Kültürü*), 1921, s. 366.



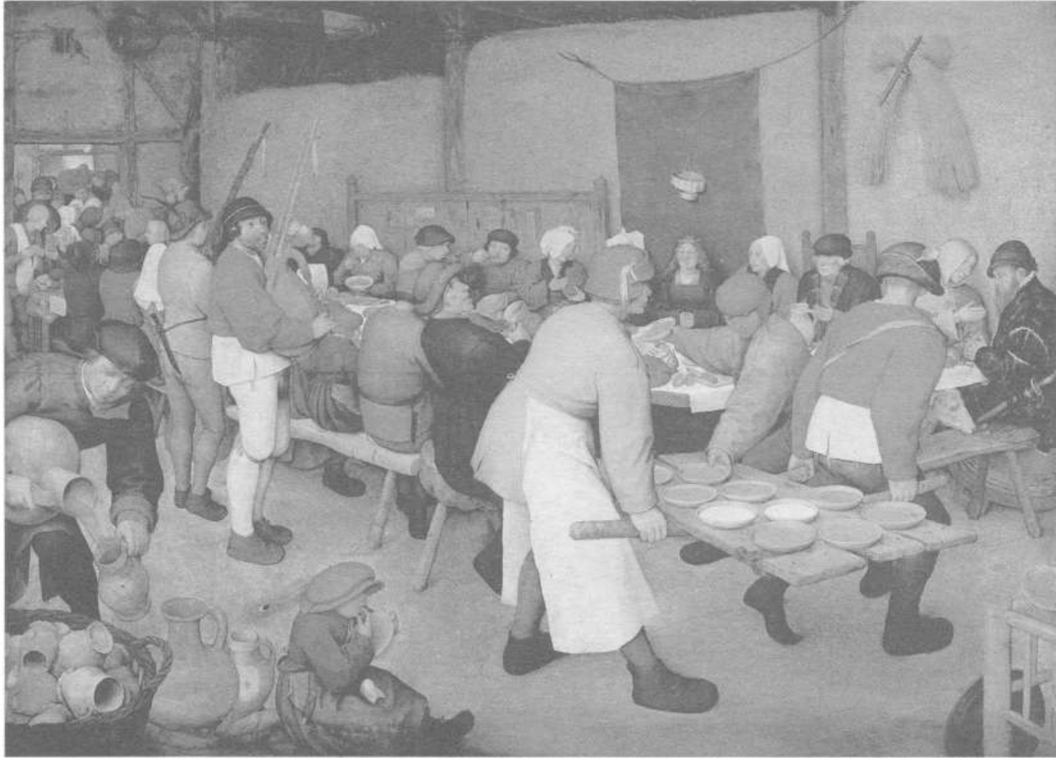
EL GRECO: ORGAZ KONTU'NUN CENAZESİ. *Toledo, San Tomé. 1586.— Eser, törensel bir sahneyi doğru bir saray beğenisiyle resmeder. Ama aynı zamanda en derin, en hassas ve en gizemli alemin, dünyevi-uhrevi bir oyunun temsilidir.*



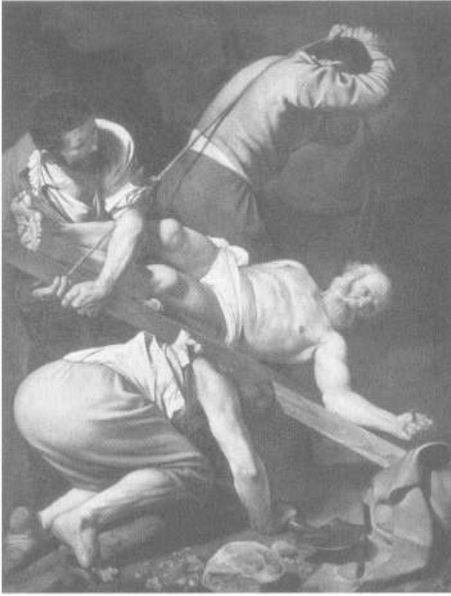
EL GRECO: MERYEM'E MÜJDE. *Washington, Dumbarton Oaks Koleksiyonu. 1604-1614. —El Greco son eserlerinde, Michelangelo gibi, gerçekliği maddesellikten çıkarmaya en çok yaklaşan sanatçıdır. "Ziyaret" ve "Meryem'in Düğünü" gibi eserler, gelişiminde "Rondanini Pietà"sının yerini tutar. Figürler ışıkta tamamen çözülerek belirsiz, gerçek dışı ve soyut bir uzamdaki solgun ve hayali gölgelere dönüşmüştür.*



BRUEGHEL: SONBAHAR. *Viyana, Kunsthistorisches Museum. 1565.—Brueghel'in manzaralarına Tintoretto'daki kozmik duyguyu anımsatan bir dünya görüşü hâkimdir.*



BRUEGHEL: KÖY DÜĞÜNÜ. *Viyana, Kunsthistorisches Museum. Yaklaşık 1565.—Mekânı dinamik bir şekilde ele alan bu eser, Son Akşam Yemeği temsillerinde benzer bir eğilim gösteren Tintoretto'yu da andırır.*



CARAVAGGIO: AZİZ PETRUS'UN ÇARMIHA GERİLMESİ. *Roma, Santa Maria del Popolo. Yaklaşık 1600.—Caravaggio'nun natüralizmi, sanat anlayışının ihtişamını gözden kaçıran ve İncil'den alınma bu konuyu işleyişindeki "kabalığa" karşı çıkan ruhban sınıfından sanat hamilerinin beğenisine uygun değildi.*



LODOVICO CARRACCI: AZİZLERLE BİRLİKLE MERYEM. *Bolonya, Pinacoteca.—Çağının tüm sanatçıları arasında, Katolik Kilisesi'nin verdiği görevleri tatmin edici bir şekilde yerine getirmede en başarılı olan Carraccilerdi. Yarattıkları dinî resim türleri, modern dinî sanatın tipik örnekleri hâline geldi.*



PIETRO DA CORTONA: *Roma'daki Palazzo Barberini'den* TAVAN RESMİ. *1633-1637.—Pietro da Cortona, Yüksek Barok duvar resminin önde gelen ustasıdır. Daha sonraki İtalyan ve Fransız iç mekânlarının gösterişli dekoratif üslubu, onun freskleri olmadan düşünülemez.*



VIGNOLA: IL GESÙ. *Roma. 1568-1584.—Roma Barok kilisesinin prototipidir.*



LORENZO BERNINI: KUTSANMIŞ LUDOVICA ALBERTONI *(Ayrıntı). Roma, San Francesco a Ripa. 1674-1676.—Bernini, Barok dindarlıktaki teatral duygusallığın biçimsel dilini heykelde yaratır.*



LORENZO BERNINI: I. FRANCESCO D'ESTE. *Modena, Galleria Estense. 1650.—Bernini, aynı zamanda, retorik formları dinî duygusallığın diliyle birçok ortak noktaya sahip olan Barok portre heykelinin önde gelen ustasıdır.*



LE BRUN :
Château de Versailles'daki "SALON DE LA GUERRE."[1] *1686.—Versailles'ın saray sanatı, Barok sanatın simgesidir.*

---

1 Fransızca. "Savaş Salonu." (ç.n.)



LE BRUN: XIV. LOUIS GOBLEN ÜRETİMİNİ TEFTİŞ EDİYOR. *Château de Versailles'dan duvar halısı. Yaklaşık 1667.— Bu goblen, Kraliyet Fabrikası'nda üretilen çeşitli nesneler hakkında kabaca bir fikir verir.*

POUSSIN: ET IN ARCADIA EGO.[349] *Paris, Louvre. 1638-1639.—Poussin, pastoral motiflerin ressamı olarak Watteau'nun en önemli öncüsüdür. Ama yine de konuyu mitolojik bağlamda Klasikleştiren son derece rasyonel bir sanat anlayışını temsil eder.*



HYACINTHE RIGAUD: XIV. LOUIS'NIN PORTRESİ. *Paris, Louvre. 1701.—Bu portre, zamanının en yüksek ücretli resmiydi; sanatçı resim için 40.000 frank almıştı.*

---

349 Latince. "Arcadia'da da varım." (ç.n.)



LOUIS LE NAIN: KÖYLÜ YEMEĞİ. *Paris, Louvre. 1642.—Louis Le Nain'in eserleri, 17. yüzyıl Fransız natüralizminin en önemli yapıtlarındandır.*



RUBENS: LEUKIPPOS'UN KIZLARININ KAÇIRILIŞI. *Münih, Pinakothek. Yaklaşık 1618.—Saray Barok'unun idealleri konusunda hiçbir sanatçı izleyiciye Rubens kadar iyi fikir veremez. Hiçbiri görkemli form, heybetli dış görünüş ve gösterişli teatral jest fikrini ondan daha etkileyici somutlaştıramaz.*





RUBENS: MÜNECCİMLERİN SECDESİ. *1623-1624 tarihli eskizi. Londra, Wallace Koleksiyonu.—1624 yılından altar panosu. Antwerp, Müze.—Burada Rubens'in atölyesindeki olağan üretim yönteminin en iyi örneğiyle karşı karşıyayız. Ustanın taslağına dayanarak nasıl büyük bir sipariş yapıldığını görüyoruz.*

REMBRANDT: MANOAH'IN KURBAN EDİLİŞİ. *Dresden, Gemaeldegalerie. 1641.—Burjuva sanatçının kusursuz bir örneği olan Rembrandt, Rubens'te az çok yüzeysel, ama son derece etkili olan bir yaklaşımı tinselleştirir.*



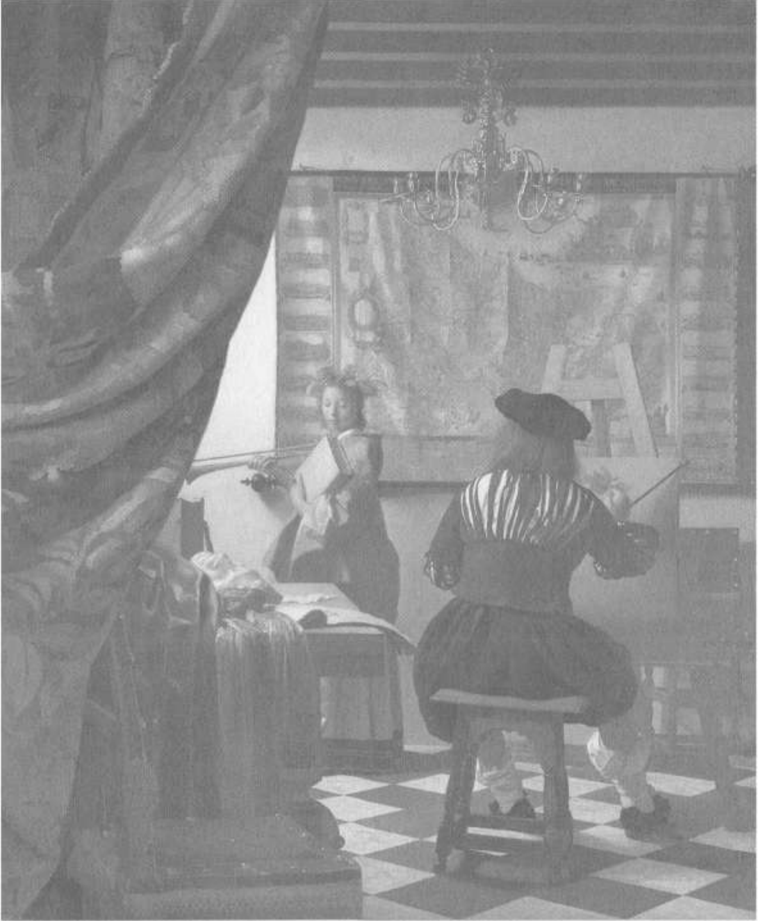
REMBRANDT: OTOPORTRE (*Ayrıntı*). *Londra, National Gallery. Yaklaşık 1660.—Rembrandt'ta otoportre seline yol açan öznel resim anlayışı ancak, 17. yüzyıl Hollanda'sı gibi, burjuvazinin sanat anlayışının hâkim olduğu bir dönemde mümkün oldu.*



REMBRANDT: KAYBOLAN OĞUL'UN DÖNÜŞÜ. *Leningrad, Hermitage. Geç dönem eser.—Rembrandt'ın son eserleri, Michelangelo ve El Greco'nunkilere benzer biçimde gerçekliği maddesellikten çıkarır. Maniyerizm ve Barok arasında köprü görevi üstlenmiş üç ustanın geç üslubunun pek çok ortak özelliği vardır.*



FRANS HALS: AZİZ GEORGE OKÇULARI KENT MUHAFIZLARI. *Haarlem, Frans Hals Müzesi. 1627. —Frans Hals, çağdaşlarındaki burjuva sınıf bilincinin en güçlü ifadesini bulduğu Hollanda grup portreciliğinin zirvesini işaret eder.*



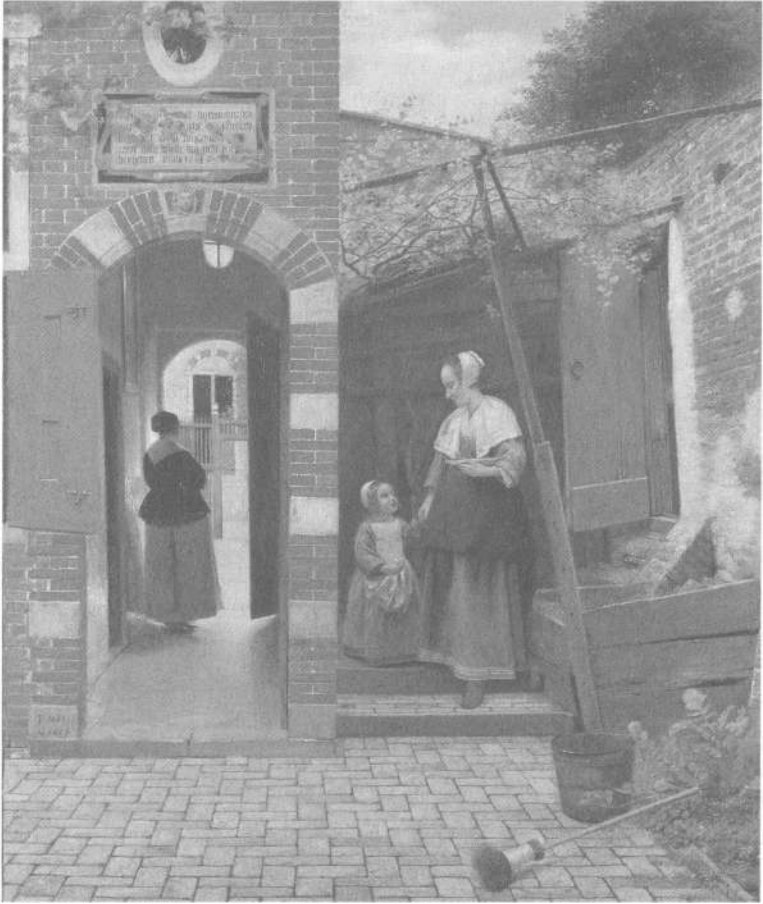
VERMEER VAN DELFT: RESİM ALEGORİSİ. *Viyana, Kunsthistorisches Museum. Yaklaşık 1665.—Hollandalılar, burjuva iç mekânlarının resimsel cazibesini keşfedip bundan Vermeer'in en büyük ustası olduğu atmosfer etkisini temel almış bir sanat geliştirirler.*



HOBBEMA: CADDE. *Londra, National Gallery. 1663-1669 arası.—Hollandalılar ile yaşamlarının çeşitli bölümlerinin geçtiği kent ve taşra arasındaki yakın ilişki, yeni bir mekân deneyimine yol açar.*



ALBERT CUYP: SIĞIRLI NEHİR MANZARASI. *Londra, National Gallery. 1655 ile 1670 arası.—Hollandalılar, 19. yüzyıl natüralizminin büyük bir kısmını öncüler; Barbizon ressamlarının gerçek ustalarıdır.*



PIETER DE HOOCH: BİR HOLLANDA EVİNİN AVLUSU. *Londra, National Gallery. 1658.—Pieter de Hooch, hâli vakti yerinde burjuvazinin orta kesiminden bir ressamıdır.*



METSU: MÜZİK DERSİ. *Londra, National Gallery. 1655'ten sonra.—Belli ki Metsu, Pieter de Hooch'unkinden daha kibar ve zengin bir çevre için çalışır.*



ADRIAN VAN DER WERFF: MISIR'DA DİNLENME. *Londra, National Gallery.—Van der Werff'in eserleri, akademik ve aristokratik sanat anlayışının artan etkisiyle Hollanda'da beğenilerin nasıl değiştiğini gösteren en güzel örneklerdir.*

ne kadar vurgulansa azdır. Ama doğrudan salonlardan çıkan edebi ürünler büyük önem taşımaz. Tüm *salons*'un ilki ve en önemlisi olan Hôtel de Rambouillet'den bile tek bir büyük yetenek çıkmadı.[350] Markiz'in kızı için derlenen, genç kızlara yönelik tüm albümlerin prototipi *Guirlande de Julie*,[351] bu çevrenin en tanıtıcı edebi ürünüdür. İncelikli üslup bile ancak sınırlı anlamıyla bir *salons* eseri olarak adlandırılabilir. Aslında Marinizm, Gongorizm, süslü ifade ve diğer tüm hayal ürünü Maniyerist sanatların yalnızca Fransız varyasyonu ve devamıdır bu. Elimizdeki düpedüz, birbirleriyle sık sık buluşup kendi jargonlarını yaratmış insanların tipik ifade ve iletişim tarzı, en ufak ipucu ve imayı bile anladıkları, ama başkaları için nahoş, hatta anlaşılmaz kalan gizli bir dildir. Tuhaflığı ve gizliliğini yoğunlaştırmak, gruba kabul edilmişlerin en sevdikleri uğraştır. Alexandrine'lere[352] kadar gitmeye gerek yoktur; troubadour'ların "karanlık kafiyeleri", bu yapay ve dışlayıcı dille zaten haşır neşirdi. Çünkü bu, toplumsal eşitlenmeden kaçınmanın da bir yoluydu ve toplumsal ayrımın işaretleri olarak her zaman sıra dışı, doğal olmayan ve zor kelime ve formülleştirmelerin peşindeydi. Ama yapmacıklığın sadece ufak bir çevrenin gelip geçici budalalığı olmadığı haklı olarak vurgulanmıştır. İncelikli üslup, sadece üç beş kültürlü ve neşeli hanımefendi ile birkaç yeteneksiz ya da vasat şair tarafından konuşulmuyordu. 17. yüzyılın tüm Fransız entelektüel seçkinleri, hatta ağırbaşlı Corneille ve orta sınıf Molière bile az çok yapmacıklı bir dil kullanıyorlardı. Sahnedeki erkek ve kadın kahramanlar, heyecanın doruklarındayken bile nezaketi elden bırakmayıp birbirlerine Mösyö ve Madam diye hitap ediyorlardı. Her koşulda kibar ve şövalye ruhlu kaldılar. Ama bu nezaket adettendi; duygularının samimi olup olmadığını anlamak imkânsızdı. Her form ve her dilde olduğu gibi, samimi olan ve olmayan duyguları ifade etmek için aynı kelimeler kullanılıyordu.[353]

---

350 BÉDIER-HAZARD: *Hist. de la litt. franç.* (*Fransız Edebiyatı Tarihi*), I, 1923, s. 232.

351 Fransızca. "Julie'nin Çelengi." (ç.n.)

352 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Fransa'da hâkimiyetini korumuş, mısraları bir kısa, bir uzun on ikişer heceli şiir. (ç.n.)

353 VIKTOR KLEMPERER: "Zur franzoesischen Klassik ("Fransa'da Klasik Dönem")," *Oskar Walzel-Festschrift*, 1924, s. 129.

Salons, toplumun çok farklı sınıflarından sanatla ilgilenenleri ve duayenleri kendi ortamlarında bir araya getirerek bir sanat kamuoyunun gelişimine katkıda bulundu. Elbette çoğunluğu oluşturan kalıtsal soyluların üyeleri, sanat ve edebiyat dünyasında zaten rol oynayan devlet bürokrasisinden soyluların ve burjuvazinin –özellikle de sermayedarların– temsilcileriyle burada buluşuyordu.[354] Ülkeye ordu subayları, eyalet valileri, diplomatlar, saray görevlileri ve yüksek rütbeli din adamlarını hâlâ aristokrasi sağlıyordu. Oysa burjuvazi sadece mahkemelerde ve hazinede önemli görevler üstlenmekle kalmıyordu, kültürel yaşamda da aristokrasiyle rekabet etmeye başlamıştı. İş insanları İtalya, İngiltere ya da Almanya'da kendilerine gösterilen itibarı hiçbir zaman Fransa'da görmediler. Ama birazcık daha yüksek bir eğitim ve yaşam tarzı sayesinde daha yüksek bir toplumsal konum elde edebilirlerdi. Bu nedenle çocukları hiçbir yerde Fransa'daki kadar iş hayatından vazgeçip soylu *rentiers* olmaya heves etmemiştir. Rönesans döneminde hâlâ çoğunlukla aristokratik soydan gelen Fransız yazarlar, 17. yüzyıla gelindiğinde çoktan büyük ölçüde orta sınıf kökenlidir. Duc de la Rochefoucauld, Marquise de Sévigné ve Kardinal Retz gibi Fransız edebiyatında rol oynayan nispeten az sayıda aristokrat ve Kilise liderinin yanı sıra, yalnızca en önemli isimlerden –Racine, Molière, La Fontaine ve Boileau– bahsetmek gerekirse, bunlar burjuvazi üyesi ve profesyonel yazarlardır. Molière'in toplumsal konumu ve toplumun farklı sınıflarıyla ilişkisi, özellikle çağın koşullarının ayırt edici özelliğidir. Soy, entelektüel yaklaşım ve sanatının mizacı bakımından, Molière tam bir burjuvadır. İlk kesin başarısını ve tiyatronun gereksinimlerine dair fikirlerini, geniş halk kitleleriyle temasına borçludur. Kurnaz köylüde, küçük tüccarda, kibirli burjuvada, kaba toprak sahibinde ve aptal kontta gülünç ve bayağı olanı aynı keskin bakışla görüp aynı samimiyetle temsil ederek, onlara hayatı boyunca eleştirel yaklaşır ve bakış açısında çoğu zaman pleblere özgü bir saygısızlık vardır. Ama monarşi kurumuna, Kilise'nin otoritesine, soyluların ayrıcalıklarına, toplumsal

354 ROGER PICARD: *Les Salons littéraires et la société française* (*Edebiyat Salonları ve Fransız Toplumu*), 1943, s. 32.

hiyerarşi fikrine, hatta tek bir dük veya markiye bile saldırmamaya özen gösterir. Bu ihtiyatlılığını, onu tekrar tekrar sarayın saldırılarından koruyan kralın lütfuna borçludur. Sanat alanında muhafazakârı devrimciden ayırt etmek o kadar zor olmasaydı, Molière'in toplumsal kökenlerini asla reddetmeyen, ama aslında fırsat düşkünü olduğu için hâkim toplumsal düzenin koruyucusuna dönüşen muhafazakâr bir yazar olduğu söylenebilirdi. Her hâlükardahâlükârda Molière, bazı açılardan daha köle ruhlu olduğu hâlde, Aristophanes ile aynı kategoriye dâhil edilemez. Daha çok, tüm öznel muhafazakârlıklarına rağmen, toplumsal gerçekliğin ya da en azından bu gerçekliğin bir parçasının maskesini düşürerek ilerlemenin öncüleri hâline gelen yazarlardan biri olarak kabul edilmelidir. Kuşkusuz bu bakış açısından Beaumarchais'nin Figaro'su artık devrimin ilk habercisi değil, sadece Molière'in hizmetçi ve kahyalarının halefi olarak görülecektir.

10
PROTESTAN BURJUVAZİNİN BAROK'U

Flandra'daki İspanyol egemenliği ve bunun üst sınıflar tarafından kabulü, aynı dönemin Fransa'sında hüküm sürenlere çok benzer koşullar üretti. Burada da aristokrasi tamamen devletin iktidarına bağımlı hâle getirilip uysal bir saray soyluluğuna dönüştürüldü. Burada da burjuvazinin unvan edinerek soylulaşma ve iş hayatına bir an önce sırt çevirme eğilimi, toplumsal gelişmenin baskın bir özelliğiydi.[355] Fransa'daki gibi hükümetin maşası olarak bedel ödemiş olsa da, burada da Kilise'ye neredeyse tekelci bir konum bahşedilmişti. Burada da yönetici sınıfların kültürü tamamen saraylı bir karaktere bürünmüş ve yavaş yavaş sadece popüler geleneklerle değil, Burgonya sarayının hâlâ az çok orta sınıftan ilham alan bakış açısıyla da tüm bağını yitirmişti. Devlet, burada da bilhassa sanata damgasını vurmuştu. Ama Fransız Barok'unun aksine, özellikle İspanyol etkisiyle açıklanabilecek dinî bir eğilimi de vardı. Diğer bir fark ise, devlet tarafından düzenlenmiş bir sanat üretiminin olmaması ve sarayın tüm sanat eserlerini özümsememiş olmasıydı. Bu sadece arşidük sarayının bu tür bir üretime para sağlayamayacak durumda olmasından değil, bu tür bir düzenlemenin Habsburgların Flandra'ya hâkim olmasını istediği uzlaşmacı tavırla bağdaşmamasından da kaynaklanıyordu. Sanatla ilgili açık ara en önemli kurum olan Kilise bile, yalnızca genel, Katolik bir çizgiyi korudu. Sanata, ne temel ruh hâli ne de temsilin tematik ayrıntıları bakımından herhangi bir özel yükümlülük getirdi.

355 HENRI PIRENNE: *Histoire de Belgique* (*Belçika Tarihi*), IV, 1911, s. 437-438.

Eski gücüne kavuşmuş Katoliklik burada sanatçıya başka yerlerde olduğundan daha fazla özgürlük verdi. Bu liberal tutum sayesinde Flaman sanatı Fransa'daki saray sanatından daha az biçimci ve kendiliğinden, genel ruh hâli olarak da Roma'daki Kilise sanatından daha doğal ve neşeli oldu. Tüm bu koşullar söz gelimi bir Rubens'in sanatsal dehasını açıklamasa bile, sanatının özgü formunu Flandra'nın saray ve ruhban sınıfı çevresinde bulduğunu alenen ortaya koyar.

Eski gücüne kavuşmuş Katolik Kilisesi, Güney Almanya ülkelerinin dışında hiçbir yerde Flandra'daki kadar başarılı olmadı.[356] Kilise ile devlet arasındaki ittifak hiçbir zaman Albert ve Isabella döneminde, yani Flaman sanatının altın çağında olduğu kadar yakın olmamıştı. Nasıl ki Protestanlık kendini Kuzey'deki Cumhuriyet ile özdeşleştirmişse, burada da Katolik düşünce yapısı kendini monarşi fikriyle ilişkilendirdi. Katoliklik, inananların manevi miras tarafından temsil edilmesi ilkesine uygun olarak, hükümdarın egemenliğini Tanrı'dan alıyordu. Protestanlık ise tüm insanların Tanrı'nın çocukları olduğu inancıyla özünde otoriteye düşmandı. Ama mezhep seçimi genellikle siyasi bakış açısına göre uyarlandı. Ayaklanmadan hemen sonra, Kuzey'deki Katolikler hâlâ neredeyse Protestanlar kadar kalabalıktı, ama daha sonra Roma'nın düşmanlarına katıldılar. Bu nedenle, Güney ve Kuzey eyaletleri arasındaki dinî düşmanlık, iki bölge arasındaki kültürel karşıtlığın gerçek nedeni değildi. Öte yandan bu karşıtlık nüfusun ırksal karakterinden de kaynaklanmıyordu. Asıl neden, ekonomik ve sosyolojikti, ki bu Hollanda sanatındaki temel üslup farklılığını da açıklar. Sanat tarihinin hiçbir döneminde gelişmelerin sosyolojik analizi, Flaman ve Hollanda Barok'u gibi temelde farklı iki eğilimin neredeyse aynı anda, coğrafi olarak birbirine çok yakın ve oldukça benzer dış koşullar altında ortaya çıktığı bu dönemden daha tatmin edici olamaz. Bu nedenle, sosyolojik olmayan tüm unsurları dışarıda bırakmamıza olanak tanıyan bu üslupsal çatallanma, sanat sosyolojisi açıdan emsal teşkil eden bir vaka olarak kabul edilebilir.

---

356 P. J. BLOK: *Geschichte der Niederlande* (*Hollanda Tarihi*), IV, 1910, s. 7.

Saltanatı sırasında Hollanda'da kültürün iki kola ayrıldığı II. Felipe, Hollanda'ya mutlakiyetçiliğin başarılarını, merkezî devlet sistemini ve planlı bir bütçenin rasyonalizmini tanıtmak isteyen ilerlemeci bir hükümdardı.[357] Bütün ülke bu programa karşı ayaklandı: Kuzey başarılı, Güney başarısız oldu. "Katolik" güney eyaletleri, merkezî yönetimin orta sınıftan talep ettiği yeni mali fedakarlıklara en az "Protestan" Kuzey kadar şiddetle isyan etti. İspanya ile olan çatışmadan önce iki bölge arasında kültürel karşıtlık yoktu; mücadele sırasında farklı rastlantılardan ötürü, Güney ve Kuzey'deki isyanın sonucundan kaynaklanan toplumsal farklılıkların bir yansıması olarak gelişti. Başta orta sınıfın İspanya'ya karşı tutumu her yerde aynıydı. Siyasi rasyonalizm ve merkantilizmin ideolojik atmosferinde yetişmiş olan hükümdar değil, muhafazakâr düşünüp hisseden, lonca geçmişi ve özerk yönetimden yana tercihiyle bu sınıftı. Burjuvazi, en çok kentlerdeki özerkliğini ve buna bağlı ayrıcalıklarını korumayı istiyordu ve bu konuda ülke genelinde anlaşma sağlandı. Arka planda acımasız Engizisyon ve rezil asker kalabalığı ile Katolik despota başkaldıran Protestan ve cumhuriyetçi Hollandalıların hikâyesi güzel bir efsaneden başka bir şey değildir. Her ne kadar Protestan inanışının bireyciliği isyanlarının itici gücünü arttırmış olsa da, Hollandalılar İspanya'ya Protestan oldukları için ayaklanmadılar.[358] Belki bir Kalvinist, kralına karşı bir Katolikten daha temiz bir vicdanla isyan edebilirdi ya, aslında ne Protestanlık o kadar devrimci, ne de Katoliklik özünde o kadar gericiydi.[359] Ama ne olursa olsun, Hollanda'daki ayaklanma muhafazakârların devrimiydi.[360] Zafer kazanan Kuzey eyaletleri, Orta Çağ özgürlük kavramlarını ve modası geçmiş bir bölgesel özerklik sistemini savunuyorlardı. Belli bir süreliğine otoritelerini kabul ettirebilmeleri, daha önce de söylendiği

---

357 J. HUIZINGA: *Holländische Kultur des XVII. Jahrhunderts* (*18. Yüzyılda Hollanda Kültürü*), 1933, s. 11-14.—G. J. REINER: *The Dutch Nation* (*Hollanda Toplumu*), 1941, s. 11 ff.

358 G. J. RENIER, op. cit., s. 32.

359 FRANZ MEHRING: *Zur Literaturgeschichte von Calderon bis Heine* (*Calderon'dan Heine'ye Edebiyat Tarihi Üzerine*), 1929, s. 111 ile karşılaştırınız.

360 J. HUIZINGA: *Holländische Kultur* (*Hollanda Kültürü*), s. 13.

üzere, mutlakiyetçiliğin çağın gereklerine uygun tek siyasi sistem olmadığını gösterir. Ama başarılarının kısa sürmesi uzun vadede, merkezî topluluklar çağında kentsel-federal bir hükümet formunun savunulamayacağını kanıtlar.

Kuzey eyaletleri, kuzey eyaletleri kadar çok sayıda büyük şehre sahip olan, ama yerel yönetimlerin kaybıyla idari bölgelerin işlevinin temelden değiştiği güney eyaletlerinden oldukça farklı bir kent birliği oluşturdu. Ayaklanmanın yenilgiyle sonuçlanmasının ardından, en etkili toplumsal unsur artık, Hollanda'da olduğu gibi, kentli orta sınıf değil, saraya bağımlı aristokrat ya da sözde aristokrat üst sınıftı. Güney'de yabancı yönetim, saray kültürünün kentli orta sınıf kültürü karşısında zafer kazanmasını sağlarken, Kuzey'de ulusal bağımsızlığın elde edilmesi burjuva kültürünün korunması anlamına geliyordu. Bununla birlikte Hollanda'daki yeni ekonomik refah dalgasında en büyük rolü oynayan özgürlük yanlısı erdemler değil, tamamen şans ve tesadüftü. Bu ülkenin Kuzey ve Güney Avrupa arasındaki ticaretin örgütlenmesinde baskın rol oynamasını sağlayan denizcilik açısından elverişli durumu; İspanya'yı düşmandan mal satın almaya zorlayan savaşlar; 1596'da II. Felipe'nin, İtalyan ve Alman bankacıların mahvına, Amsterdam'ın ise Avrupa para piyasasının merkezi hâline gelmesine neden olan iflası... Bütün bunlar, Hollanda'nın yarattığı değil, yalnızca sömürmesi gereken zenginleşme olanaklarıydı. Eski moda ekonomik sisteme borçlu olduğu tek şey, yeni servetin devlete ve bir hanedana değil, Orta Çağ'da olduğu gibi parçalanmış ve hâlâ ekonomik yalıtılmışlık ve özerklik ekseninde düşünen kentli orta sınıfa fayda sağlamasıydı. Böylece bu tüccar ve sanayici işverenler sınıfı, egemen sınıf oldu. Bu sınıf, nerede nüfuz ve iktidar elde etse, sadece ücretli sınıfı değil, bağımsız ama yoksul zanaatkâr ve küçük esnaftan oluşan küçük burjuvaziyi de ezdi. Hollanda'daki toplumsal konumu, başka yerlerde olduğundan daha çok zenginlik ve para kazanmaya dayalı bu burjuvazi, ekonomik ve politik çıkarlarının, kendi saflarından devşirilmiş özel bir sınıf, sözde naipler tarafından temsil edilmesine izin verdi. Belediye başkanları, ihtiyar heyeti ve meclis üyeleriyle birlikte şehir meclisle-

ri bu naiplerden oluşuyordu ve gerçekte yönetici sınıfın iktidarını kullananlar onlardı. Görevleri genellikle babadan oğula geçtiği için, en başından beri daha fazla yetkiye sahiplerdi ve normal yönetici sınıfından daha fazla saygı gördüler. Başlangıçta naipler çoğunlukla özel gelirle yaşayan ve makamlarında hobi olarak çalışan eski tüccarlardı. Ama oğulları Leiden ve Utrecht üniversitelerinde özellikle hukuk okuyarak babalarından devralacakları hükümet görevlerine hazırlandılar.

Soylular, bilhassa Gelderland ve Overysel eyaletlerinde, tamamen etkisiz değildi. Ama sayıları azdı ve sadece birkaç aile kendini kentli aristokrat toplumdan yalıttı. Çoğu, ya orta sınıf ailelerle evlenerek ya da ticari girişimlerine katılarak zengin burjuvazi ile karıştı. Üst-orta sınıf, bir tüccar aristokrasisine dönüştü ve naip aileler, onları orta sınıfın daha geniş çevrelerinden giderek daha fazla yabancılaştıran bir yaşam tarzı benimsemeye başladı. Orta sınıflardan aristokrasiye geçiş oluşturup toplumsal hiyerarşide adeta benzeri görülmemiş bir süreklilik kurdular. Genel vali çevresinde toplanmış askerî düşünce yapısına sahip monarşi yanlıları ile orta sınıfın barış partisi ve monarşi karşıtı aristokrasi arasındaki gerilim, orta sınıf ve soylular arasındaki herhangi bir farklılıktan çok daha büyüktü.[361] Ama asıl iktidar burjuvazideydi ve hiçbir taraftan ciddi bir tehdit altında değildi.

Mülk sahibi sınıfların beğeni konularında aristokratik eğilimlerle olan daimî flörtüne rağmen, orta sınıf ruhu sanat dünyasında da baskın kalarak genel bir Avrupa saray kültürünün ortasında Hollanda resmine burjuva damgasını vurdu. Hollanda kültürel açıdan doruğa ulaştığı anda, orta sınıf kültürü başka yerlerde zaten düşüştedir.[362] Avrupa'nın kalanında orta sınıf, 18. yüzyıla kadar Hollanda'nınkini anımsatan başka bir kültür geliştirmez. Hollanda sanatı, orta sınıf karakterini her şeyden önce Kilise'den kopmasına borçludur. Hollandalı ressamların eserleri kiliseler dışında her yerde görülebilir; Protestan çevrede dinî resimler yoktur. Kutsal Ki-

361 KURT KASER: *Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus* (*Mutlakiyetçilik Çağında Avrupa*), L. M. Hartmann-Weltgesch, VI, 2, 1923, s. 59, 61.

362 F. V. BEZOLD: *Staat u. Ges. d. Ref.* (*Reform Çağında Devlet ve Toplum*), s. 92.

tap öyküleri, seküler konuların yanında yalnızca nispeten mütevazı bir yer tutar ve genellikle janr resmi olarak değerlendirilir. Gerçek gündelik hayattan temsiller en popüler olanlardır: Çeşitli davranış şekillerini tarif eden resimler, portre, manzara, natürmort, iç mekânlar ve mimari görünümler. İncil'den sahneler ve öyküleyici seküler resim, mutlak monarşilerin yönettiği Katolik ülkelerde hâkim sanat formu olmaya devam ederken, Hollanda'da o zamana dek ikinci dereceden önemli kabul edilen konular artık tamamen bağımsız hâle gelir. Gündelik yaşam, manzara ve natürmort motifleri, yalnızca İncil'den hikâyelerin, tarihi ve mitolojik kompozisyonların aksesuarlarını oluşturmakla kalmaz, tek başına bağımsız bir değer kazanır. Sanatçının artık onları tasvir etmek için bahaneye ihtiyacı yoktur. Bir motif ne kadar doğrudan, açık ve sıradan olursa, bu sanat için değeri o kadar büyük olur. Burada yansıtılan dünyaya karşı mesafeli bir tutum yoktur; tavır, günlük deneyime dayanır. Gerçekliği fethedilmiş ve bu nedenle tanıdık bir şey olarak görür. Sanki bu gerçek ilk kez keşfedilir, sahiplenilir ve yerleşik hâle getirilir. Sanatın en çok ilgilendiği şey birey, aile, toplum ve ulusun sahip olduklarıdır: Odalar ve avlular, kent ve çevresi, yerel manzara ve kurtarılmış, yeniden kazanılmış taşra. Ama Hollanda sanatının konu seçiminden de tipik özelliği, onu yalnızca kahramanca tavırları, ağırbaşlı ve çoğu zaman katı ciddiyeti, fevri ve coşkun duyumculuğuyla genel Avrupa Barok'undan değil, doğaya sadakati temel almış önceki tüm üsluplardan farklı kılan kendine özgü natüralizmdir. Çünkü bu temsile hakikatin o özel niteliğini veren şey temsilin yalnızca sade, dindar, saygılı nesnelliği; yaşamı dolaysızlığı içinde, herkesin doğrulayabileceği tanıdık formlarda tasvir etme çabası değil, bakış açısında saklı olan kişisel deneyimdir. Yeni orta sınıf natüralizmi, yalnızca ruhani şeyleri görünür kılmaya değil, tüm görünür şeyleri de ruhani bir deneyime dönüştürmeye çalışan bir üsluptur. Bu sanat anlayışının vücut bulduğu samimi şövale resmi, tüm modern orta sınıf sanatının karakteristik formu hâline gelir. Başka hiçbir şey, yorulmak bilmeyen psikolojik merakı ve aynı zamanda sınırlamalarıyla burjuva ruhunun bu kadar yeterli bir yansıması olamaz. Bu temsil, bir yanda küçük

boyutla bağlantılı kısıtlamaların, diğer yanda ise manevi içeriğin mümkün olan en yüksek raddede yoğunlaşmasının sonucudur. Orta sınıfın büyük boyutlu süslemelere ihtiyacı yoktur. Özel ihtiyaçları söz konusu olduğunda saray standartları geçerli değildir. Resmî siparişler, büyük sarayların müşkülpesent gereksinimleriyle karşılaştırıldığında nispeten nadir ve önemsizdir. Fransız örneklerini temel almış genel vali konutu hiçbir zaman gerçek bir kültür merkezi hâline gelemez, ayrıca sanatın gelişimine etkide bulunamayacak kadar küçük ve yoksuldur. Böylece Hollanda'da, güzel sanatların en iddiasız dalı resim ve onun da en az iddialı formu olan kabine resmi,[363] hâkim janr olur.

Dolayısıyla Hollanda'da sanatın kaderi, Kilise, bir hükümdar ya da saray çevresi tarafından değil, bireylerin olağanüstü zenginliğinden çok, hâli vakti yerinde üyelerinin çokluğu nedeniyle önem kazanan bir orta sınıf tarafından belirlenir. Orta sınıfın özel beğenisi daha önce hiçbir zaman buradaki kadar –bırakın Klasik dönem Atina'sını, Erken Rönesans Floransa'sında bile– tüm resmî ve kamusal etkilerden sıyrılarak kamusal yerine özel sipariş vermemiştir. Ama özel müşteri, resmî ve yarı resmî işverenlerin yanı sıra; komünler, kurum ve sivil dernekler, yetimhaneler, hastane ve düşkünlerevleri sanatsal etkileri az da olsa belli bir rol oynadığı için Hollanda'da bile homojen bir talep yoktur. Bu alıcılar için tasarlanan eserlerin üslubu –yalnızca sipariş edilen eserlerin daha heybetli boyutlarından kaynaklansa da– sıradan orta sınıf resminden biraz farklı olduğunu kanıtlar. Hollanda'da, Fransa ve İtalya'da rağbet gören görkemli üsluptaki sanata resmî amaçlar için bile gerek olmamıştır. Yine de Klasisist-hümanist beğeninin, yani Erasmus'un ülkesindeki belli çevrelerde hiçbir zaman tamamen yok olmamış bu geleneğin –özel şahıslara yönelik sanata kıyasla– resmî sanatta, büyük kamu binalarının mimarisinde, meclis ve ziyafet salonlarını süsleyen resimlerde, Cumhuriyet'in değerli kahramanları için diktiği anıtlarda daha çok etkisi oldu. Ama sanat-

363 Ayrıntılara büyük özen gösterilerek yapılmış çok küçük boyutlu resimler. Bu resimler adını bulundukları odalardan almıştır. Kış aylarında malikanelerdeki büyük odaları ısıtmak zor olduğu için sanat hamileri kabine denen odalarda otururlardı. (ç.n.)

taki özel orta sınıf beğenisi bile tamamen homojen değildir. Orta sınıf, nüfusun farklı kültürel katmanlarındandır ve sanattan farklı taleplerde bulunur. Klasik edebiyatla yetişmiş, hümanizm geleneğini sürdüren bu sınıfın iyi eğitimli üyeleri, İtalyanlaştırıcı eğilimleri tercih ederek Maniyerizm ile yakın ilişki kurar. Popüler beğeninin aksine, Cornelis van Poelenburgh, Nicolas Berchem, Samuel van Hoogstraten ve Adriaen van der Werff tarafından üretilenler gibi Klasik tarih ve mitolojiden sahneleri, alegorik ve pastoral eserleri, İncil'den hikâyelerin hoş illüstrasyonları ve zarif iç mekân temsillerini yeğlerler. Ama entelektüel olmayan burjuvazinin beğenisi bile tam anlamıyla homojen değildir. Terborch, Metsu ve Netscher besbelli burjuvazinin en seçkin ve en zengin katmanları; Pieter de Hooch ve Vermeer van Delft biraz daha alçak gönüllü bir çevre için çalışırlar. Oysa Jan Steen ve Nicolas Maes'in muhtemelen toplumun her sınıfından müşterileri vardır.

Gösterişsiz natüralist ve Klasik-hümanist beğenide, Hollanda resminin altın çağı boyunca bir gerilim mevcuttur. Natüralist eğilim, üretilen eserlerin hem niteliği hem niceliği açısından benzersiz biçimde daha önemlidir. Ama Klasisist eğilim, kalburüstü ve iyi eğitimli çevrelerce tercih edilir ve tek başına daha büyük bir itibar ve gelir getirir. Hollanda'da, burjuvazinin daha sade yaşam tarzı ve dinî bakış açısına sahip orta kesimleri ile Klasik-hümanist yaklaşımlarıyla daha seküler görüşlü çevreler arasındaki karşıtlık, daha önce de belirtildiği üzere, İngiltere'deki Püritenler ile Şövalyeler[364] arasındaki karşıtlığa tekabül eder.[365] Her iki ülkede de bir tarafta basit, ciddi ve pratik bir yaşam tarzının temsilcileri, diğer tarafta ise genellikle idealizm kılığına girmiş incelikli bir epikürcülüğün temsilcileri yer alır. Ne var ki 17. yüzyıl Hollanda kültürünün, İngiliz Restorasyon[366] kültürünün aksine, bur-

---

364 İngiltere'deki iç savaş, Fetret Devri ve Reform sırasında, Kral I. Charles başta olmak üzere monarşi yanlılarını küçük düşürmek için Parlamento yanlıları tarafından kullanılan bir deyim. (ç.n.)

365 J. HUIZINGA: *Holländische Kultur* (*Hollanda Kültürü*), s. 28-29.

366 İngiltere'de iç savaş döneminde Kral I. Charles'ın 1649'da idam edilmesiyle başlayıp Fetret Devri'yle devam eden süreçte II. Charles'ın 1660'ta Londra'ya girmesiyle başlayan dönem. (ç.n.)

juva karakterinden asla tamamen vazgeçmediği unutulmamalıdır. Bununla birlikte Hollanda'da bile orta sınıf beğenisinin daha müşkülpesent bir sanat anlayışına kademeli olarak yaklaştığı gözlemlenebilir. Süreç, yüzyılın ikinci yarısında kendini her yerde hissettiren daha aristokratik bir yaşam tarzına yönelik genel eğilimle uyumludur. Amsterdam'daki Belediye Binası'nın dekorasyonu için sipariş verilirken Rembrandt'ın es geçilmesi bu bağlamda bulgu niteliği taşır. Sadece Rembrandt'a değil, natüralizme de bir sırt çevirme söz konusudur.[367] Profesörleri ve takipçileriyle Klasisist akademizm artık Hollanda'da bile zafer kazanmıştır. Demokrasi karşıtı yeni ruh, söz gelimi Riegl'in de belirttiği gibi, Sivil Muhafız gruplarını toplu temsil eden büyük grup portrelerinin sona ermesi ve sadece bu gruplardaki subayların portrelerinin yapılmasında da görülür.[368]

Hollanda'daki farklı kültürel katmanların ressamlardan ne kadar anladıkları sorusu, sanat tarihinin en zor sorularından biridir. Sanatsal kaliteden anlama, şüphesiz her zaman genel eğitim seviyesiyle uyumlu değildi. Aksi takdirde en büyük Hollandalı şair Vondel, Flinck'i Rembrandt'ın üstüne koymazdı. Rembrandt'ın ne kadar büyük bir ressam olduğunu şüphesiz o zaman bile pekâlâ bilen insanlar vardı. Ama bu insanlar, ne orta sınıfın geniş saflarıyla ne de hümanist eğitim almış aydınlarla özdeşleştirilebilirler. Bunlar muhtemelen Rembrandt'ın kendi arkadaşları gibi vaizler, hahamlar, doktorlar, sanatçılar, yüksek rütbeli memurlar, yani kültürlü orta sınıfın birçok farklı çevresinden insanlardı ve yine Rembrandt'ın arkadaşları gibi, sayıca kalabalık değillerdi. Halkın sanatla ilgili çoğunluğunu oluşturan orta ve küçük burjuvazinin beğenisi hiç de çok gelişmiş değildi ve benzerlikten başka bir sanatsal nitelik ölçütünü hemen hemen hiç kabul etmiyordu. Bu arada, bu insanların her zaman kişisel zevklerine göre resimler aldıklarını farz etmemek gerekir. Kuşkusuz, tıpkı bu çevre-

---

367 E. SCHMIDT-DEGENER: "Rembrandt und der holl. Barock ("Rembrandt ve Hollanda Barok'u")," *Studien der Bibliothek Warburg*, 1928, IX, s. 35-36.

368 ALOIS RIEGL: "Das holläendische Gruppenportraet ("Hollanda Grup Portresi")," *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses*, 1902, vol. 23, s. 234.

lerin Klasik-hümanist eğitim almış entelektüel seçkinlerin sanatsal bakış açısından etkilenmesi gibi, genellikle toplumun üst kesimlerinde popüler olan şey tarafından yönlendiriliyorlardı. Naif ve yapmacıksız bir sanat seyircisinden gelen talep, başlangıçta sanatçı için büyük bir avantajdı. Ama daha sonra aynı derecede büyük bir tehlikeye dönüştü. Bu talep başta sanatçının müşterilerin isteklerini dikkate almak zorunda kalmadan kendi fikirlerine göre özgürce çalışmasına olanak tanıdı. Ne var ki daha sonra bu özgürlük, piyasadaki düzensiz koşulların bir sonucu olarak korkunç bir aşırı üretime yol açtı.

17. yüzyılda Hollanda'daki birçok insan, sermaye bolluğu nedeniyle her zaman avantajlı yatırımlarda kullanılamayan ve genellikle çok önemli satın almalar yapmalarına da yetmeyen servetlere kondu. Mobilya ve dekoratif nesnelerin, özellikle de resimlerin satın alınması, nispeten yoksul insanların bile dâhil olabilecekleri popüler bir yatırım biçimine dönüştü. Bilhassa satın alacak başka bir şey olmadığı için değil, iyi durumda olanlar dâhil başkaları da aldığı, resimler evde iyi görünüp saygın gösterdiği ve son olarak da tekrar satmak mümkün olduğu için resim aldılar. Elbette onları satın almalarının en az belirleyici nedeni, güzelliğe olan susuzluklarını gidermekti. Yatırım yapılan paraya ihtiyaç duymamışlarsa resimleri pekâlâ saklamış, böylece çocukları bu resimlerin güzelliğinden hakiki bir keyif almış olabilir. Dolayısıyla muhtemelen başlangıçta mütevazı bir mülk olan şey, ikinci ve üçüncü nesilde, ülkenin her yerinde, hatta nispeten iddiasız çevrelerde bulunanlar gibi gerçek sanat koleksiyonlarına dönüştü. Nüfusun artan refahı göz önüne alındığında, belki de içinde resim olmayan tek bir orta sınıf evi yoktu. Ama Hollanda'da "en zengin patriciden en fakir köylüye kadar" herkeste resim olduğu söylendiğinde, "en fakir köylü"ye yapılan gönderme pek doğru sayılmaz. Daha zengin bir köylü, resim satın alsa bile bunu farklı bir amaçla yapmış ve resimlere "en zengin patrici"den farklı bir gözle bakmıştır.

Sanat hamisi ve günlük yazarı John Evelyn, anılarında, 1641'de Rotterdam panayırında gördüğü, aralarında iyi örnekler de olan canlı bir resim ticareti hakkında bilgi verir. Dediklerine bakılır-

sa çok fazla resim vardı ve bunlar çoğunlukla çok ucuzdu. Alıcılar büyük ölçüde küçük burjuva ve köylülerdir ve bazı köylülerin elinde iki ila üç bin poundluk resim olduğu, ama yine de resimlerini tekrar ve iyi bir kârla sattıkları söylenir.[369] Sanat piyasasındaki genel spekülasyon dalgasının sonucu olan patlamanın etkisiyle, 1620'den sonra Hollanda'da o kadar çok sayıda resim üretildi ki, büyük talep olduğu hâlde sanatçılar için çok ciddi sorun teşkil eden bir aşırı üretim yaşandı.[370] Ne var ki başlangıçta resim iyi bir gelir garanti etmiş olmalıdır. Aksi takdirde meslekteki bu bolluğun hiçbir açıklaması olamaz. 16. yüzyılın başlarında, kayda değer ölçüde resim ihraç eden Antwerp'te üretimin çok büyük olduğunu biliyoruz. 1560 civarında kentte sadece 169 fırın ve 78 kasap varken, resimle ve grafik sanatlarla uğraşan 300 usta olduğu söylenir.[371] Bu nedenle seri üretim ilk kez 17. yüzyılda veya Kuzey eyaletlerinde başlamaz. Buradaki tek yeni özellik, üretimin esas olarak iç piyasaya dayalı olması ve halkın ürünleri artık kabul edememesi sonucu sanatsal yaşantıda ciddi bir bunalımın ortaya çıkmasıdır. Her hâlükardahâlükârda, Batı sanat tarihinde ilk kez, sanat dünyasında bir sanatçı fazlası ile proletaryanın varlığını kanıtlayabiliriz.[372] Loncaların dağılması ve sanatsal üretimin saray ya da devlet tarafından düzenlenmemesi, sanat piyasasındaki patlamanın bozularak en bireysel ve özgün yeteneklerin kurban gittiği acımasız bir rekabetin belirmesine neden olur. Önceden de zorlu koşullarda yaşayan sanatçılar vardı, ama gerçekten düşkün durumda değillerdi. Rembrandt ve Hals gibilerin mali sıkıntıları, şimdi ilk kez sahneye çıkan ve bugün hâlâ sanat piyasasını kontrol eden sanat alanındaki ekonomik özgürlük ve kargaşanın doğal sonucudur. Sanatçının toplumsal köklerinden koparılmasının başlangıcı ve ürettiklerinin gereksiz bolluğu göz önüne alındığın-

---

369 JOHN EVELYN: *Memoirs* (*Anılar*), 1818, s. 13.

370 W. MARTIN: "The Life of a Dutch Artist. How the Painter sold his Work ("Hollandalı Bir Sanatçının Yaşamı. Ressam Eserini Nasıl Satıyordu")", *The Burlington Magazine*, 1907, XI, s. 369.

371 HANNS FLOERKE: *Studien zur niederlaendischen Kunst- u. Kulturgesch.* (*Hollanda Sanat ve Kültür Tarihi Üzerine Çalışmalar*), 1905, s. 154.

372 N. PEVSNER: *Academies of Art* (*Sanat Akademileri*), s. 135 ile karşılaştırınız.

da, artık gereksiz görünen mevcudiyetinin belirsizliği de buradadır. Hollandalı ressamlar çoğunlukla öyle sefil koşullarda yaşadılar ki, en büyüklerinin çoğu sanat dışında başka bir gelir kaynağına yönelmek zorunda kaldı. Böylece van Goyen lale ticareti yaptı, Hobbema vergi tahsildarı olarak çalıştı, van de Velde keten kumaş işletmesi sahibiydi, Jan Steen ve Aert van der Velde hancıydı. Gerçekten de, ressamlar ne kadar önemliyse, yoksullukları da o kadar büyükmüş gibi görünür. Rembrandt en azından bir dönem refah içinde yaşadı, ama Hals hiçbir zaman özellikle popüler olmadı ve örneğin bir van der Helst portreleri için ödenen fiyatları asla göremedi. Sadece Rembrandt ve Hals değil, Hollanda'nın önde gelen üçüncü ressamı Vermeer de maddi kaygılarla mücadele etmek zorunda kaldı. Ülkenin diğer en büyük iki ressamı Pieter de Hooch ve Jacob van Ruisdael de çağdaşları tarafından çok fazla itibar görmediler ve rahat bir yaşam sürmüş sanatçılardan sayılmazlardı.[373] Hollanda resminin bu destanı, Hobbema'nın hayatının en iyi yıllarında resim yapmaktan vazgeçmek zorunda kaldığı eklenmedikçe tamamlanmış sayılmaz.

Hollanda güzel sanatlar ticaretinin başlangıcı 15. yüzyıla kadar uzanır ve Hollanda minyatürlerinin, Flaman goblenlerinin ve Anvers, Bruges, Ghent ve Brüksel'den Paris'e dinî resim ihracatıyla bağlantılıdır.[374] Ama 15. ve 16. yüzyıldaki güzel sanatlar ticareti hâlâ çoğunlukla, yalnızca kendi eserlerinin değil, başka kaynaklardan gelenlerin de ticaret yapan sanatçıların ellerindedir. Kitapçılar ve gravür yayıncıları, çok erken bir tarihten beri resim ticareti yapmaktadırlar. Çok geçmeden ikinci el eşya satıcıları ve kuyumcular, çerçeveciler ve hancılar da onlara katılır.[375] 15. ve 16. yüzyıllarda ressam loncaları tarafından güzel sanatlar ticaretine getirilen kısıtlamalar, sanat piyasasının şimdiden bir mal fazlasıyla uğraşması gerektiğini ve çok fazla "sanat simsarı" olduğunu gösterir. Kentler kendilerini dış ticarete ve zaptetmesi zor seyyar satıcılığa

373 W. V. BODE: *Die Meister de holl. u. vlaem. Malerschulen* (*Hollandalı ve Flaman Ustaların Resim Ekolleri*), 1919, s. 80, 174.

374 H. FLOERKE, op. cit., s. 74-75.

375 Ibid., s. 92-94.

karşı koruyarak yalnızca ressamlar loncasına mensup kişilerin resim satmasına izin verir. Ama bu önlem, ressam ve tüccar arasında ayrım yapmaz ve sanat ticareti yapmayı sanatçılarla sınırlama amacı gütmez; sadece iç pazarı korumaya yöneliktir.[376] Bir ressam uzun yıllar çıraklık yapar. Bu süre zarfında kendi işinden para kazanamaz, çünkü lonca kurallarına göre resmettiği her şey ustasına aittir. Bu şartlar altında, sanat simsarı olup kıt kanaat geçinmesinden daha anlaşılır bir şey yoktur. Sanatçı öncelikle gravürleri, kopyaları, öğrencilerin yaptığı işleri, yani ucuz malları alıp satar. Ama sanat tüccarı olan ressamların hepsi genç ve kendi hayatlarını kazanmaktan aciz kişiler değildir. Yaşlı olanlardan Genç David Teniers ve Cornelis de Vos sadece en ünlüleridir. Gravürcüler genellikle sanat tüccarlarıdır. Jeroome de Cock, Jan Hermensz de Muller ve Geeraard de Jode en iyi bilinen isimlerdir. Ürünlerinin şüphesiz ticari doğası, onları içgüdüsel olarak kendi gravürleriyle birlikte başka eserlerin de ticaretine girmeye teşvik eder. Sanat ticaretinin bağımsız bir iş hâline gelmesi, modern sanat yaşamında geniş kapsamlı bir etkiye sahiptir. Bu, her şeyden önce, ressamların belli türlerde uzmanlaşmalarına yol açar, çünkü sanat simsarları onlardan tekrar tekrar en çok satan türde ürünü isterler. Böylece, bir ressamın kendini hayvan temsiliyle, diğerinin ise manzara arka planlarıyla sınırladığı, neredeyse mekanik bir iş bölümü meydana gelir. Güzel sanatlar ticareti piyasayı standartlaştırıp dengeler. Sadece sanat üretimini kalıcı türlere bağlamakla kalmaz, başka türlü karmakarışık olacak ticareti de düzenler. Bir yandan özel müşteri gelmediğinde sık sık yerine başkasını getirerek düzenli talep yaratırken, diğer yandan sanatçıyı sanat alıcılarının istekleri hakkında, kendisinin asla tek başına yapamayacağı, çok daha kapsamlı ve hızlı bir şekilde bilgilendirir. Bununla birlikte kabul edilmelidir ki, üretim ve tüketim arasındaki bu güzel sanatlar ticareti arabuluculuğu, sanatçının halktan uzaklaşmasına da yol açar. İnsanlar, sanat simsarlarından stokta bulduklarını satın almaya alışıp sanat eserini diğer herhangi bir mal kadar kişisellikten yoksun bir meta gibi görmeye başlarlar. Sanatçı, dün janr resmi satın alır-

---

376 H. FLOERKE, op. cit., s. 89-90 ile karşılaştırınız.

ken bugün tarih resmi peşinde koştukları dışında haklarında hiçbir şey bilmediği anonim ve gayrişahsi müşteriler için çalışmaya yeniden alışır. Güzel sanatlar ticareti aynı zamanda halkın çağdaş sanata yabancılaşmasını da içerir. Simsarlar, haklı olarak söylendiği üzere, bu sanat eserlerinin sayısı artmayacağı ve dolayısıyla değer kaybedemeyeceği gibi basit bir nedenden ötürü önceki çağların sanatının reklamını yapmayı tercih ederler. Bunlar en az riskli spekülasyon nesnesidir.[377] Fiyatların sistematik olarak düşürülmesi yüzünden sanat ticaretinin üretim üzerinde korkunç bir etkisi olur. Sanatçı, günlük rızkını çıkarmada sanat simsarına gittikçe daha bağımlı hâle gelir ve simsar için sanatçıya fiyat kabul ettirmek giderek kolaylaşır. Halk, doğrudan sanatçıya sipariş vermek yerine satıcıdan almaya alışır. Son olarak piyasa kopya ve sahtecilikle dolup taşar ve böylece orijinallerin değeri düşer.

Hollanda'da sanat piyasasında fiyatlar genel olarak çok düşüktü. Bir tablo, yalnız iki ya da üç guldene satın alınabilirdi. Örneğin bir öküzün fiyatı doksan gulden iken, iyi bir portre altmışa mal oluyordu.[378] Jan Steen bir keresinde yirmi yedi guldene üç portre resmetmişti.[379] Şöhretinin zirvesindeyken Rembrandt, "*Gece Devriyesi*" için 1.600 guldenden fazlasını almadı. Van Goyen ise Lahey manzarası için hayatındaki en yüksek ücreti –600 gulden– aldı. 1641'de bir sanat simsarına yirmi yedi gulden karşılığında on üç resim veren Isaak van Ostade'in durumu, ünlü ressamların yetinmek zorunda kaldıkları açlık sınırındaki ücretleri gösterir.[380] İtalya'ya gidip İtalyan üslubunda çalışan sanatçıların eserlerine ödenen çoğunlukla abartılı rakamlar karşısında, yerli natüralist tarzda yapılmış resimler her zaman çok ucuzdu. Frans Hals, van Goyen, Jacob van Ruisdael, Hobbema, Cuyp, Isaak van Ostade, de Hooch hiçbir zaman yüksek ücretler almadılar.[381] Saraylı-aristokrat kültüre sahip ülkelerde sanatçılara daha iyi ödeme yapılıyordu. Komşu Flandra'da

---

377 Ibid., s. 120.
378 N. S. TRIVIAS: *Frans Hah*, 1941, s. 7.
379 W. MARTIN, loc. cit., s. 369.
380 ADOLF ROSENBERG: *Adriaen und Isack van Ostade*, 1900, s. 100.
381 H. FLOERKE, op. cit., s. 180.

Rubens, resimleri için en popüler Hollandalı ressamlardan çok daha yüksek ödemeler aldı. En iyi döneminde bir günlük çalışması yüz gulden ediyordu[382] ve "*Akteon*"u için 14.000 frank aldı. Bu, XIV. Louis döneminden önce bir resim için ödenen en yüksek bedeldi.[383] XIV. Louis ve XV. Louis dönemlerinde, özellikle saray ressamlarının geliri istikrar kazanarak nispeten yüksek bir seviyede kaldı. Bu nedenle söz gelimi Hyacinthe Rigaud 1690 ile 1730 arasında yılda ortalama 30.000 frank kazandı; yalnızca XIV. Louis'in portresi için 40.000 frank aldı.[384] Öte yandan Rigaud, sanatçıların hiçbir zaman çoğunlukla pohpohlanmış yazarlar kadar zengin olmadıkları Fransa'da bir istisnaydı. Boileau'nun Auteuil'deki evinde büyük bir derebeyi yaşamı sürdüğü ve 286.000 franklık nakit servet bıraktığı bilinen bir gerçektir. Kraliyet vakanüvisi olarak Racine, on yıllık bir süre içinde 145.000 franklık maaş aldı. Molière, on beş yıl boyunca tiyatro yönetmenliği ve oyunculuğundan 336.000 frank, yazar olarak da bir 200.000 frank daha kazandı.[385] Bir yazarın geliri ile sanatçınınki arasındaki fark, hâlâ bedensel çalışmaya karşı eski ön yargının ve kol gücü gerektiren bir işte çalışmayan insanların daha üstün tutulmasının yansımasıdır. Fransa'da saray ressamları bile 18. yüzyıla kadar yalnızca aşağı seviyeden saray yetkilisi rütbesine sahipti.[386] Cochin, Mansart'ın halefi idareci Dük d'Antin'ın, Akademi üyelerine çok kibirli davranma ve onlara "tu"[387] deme gibi bir alışkanlığı olduğunu bildirir.[388] Le Brun'a elbette farklı davranıldı. Her hâlükardahâlükârda sanatçılara yaklaşım, kişiden kişiye çok büyük farklılık gösteriyordu.

Sanatçılara görece az saygı gösterilmesi, hem Fransa'da hem de Hollanda'da bu mesleği yalnızca orta sınıfın orta ve alt kesimle-

---

382 Ibid., s. 54.

383 G. D'AVENEL: *Les Revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913* (*1200'den 1913'e Kadar Entelektüelin Geliri*), 1922, s. 231.

384 Ibid., s. 237.

385 Ibid., s. 293, 300, 341.

386 PAUL DREY: *Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst* (*Resim Sanatının İktisadi Temelleri*), 1900, s. 50.

387 Fransızca. "Sen." (ç.n.)

388 A. DRESDNER: op. cit., s. 277.

rinin seçtiği anlamına geliyordu. Rubens bu açıdan da istisnaydı. Yüksek rütbeli bir devlet yetkilisinin oğluydu, en iyi eğitimi alarak toplumsal eğitimini sarayın hizmetinde tamamladı. Arşidük Albert'in saray ressamı olmadan önce bile Mantova'da Vincenzo Gonzaga'nın hizmetindeydi ve hayatı boyunca saray ve diplomasisiyle yakın temas hâlinde kaldı. Parlak toplumsal konumuna ek olarak, prenslere layık bir servet edinip ülkesinin sanat yaşamının tamamına hükmetti. Bu yetenekleri olmasaydı, üstüne yağmur gibi yağan ve hep en ince ayrıntısına kadar yerine getirdiği siparişleri tamamlaması imkânsız olurdu. Bu görevlerle ancak endüstriyel üretim yöntemlerini sanatsal çalışmasının örgütlenmesine uyarlayarak, uzman iş arkadaşlarını dikkatle seçerek, zaman ve yeteneklerini rasyonel biçimde kullanarak başa çıkabildi. Çalışmasının katı biçimde kollara ayrıldığı fabrika benzeri rutiniyle karşılaştırıldığında, Hollandalı sanatçıların atölyeleri –hatta Rembrandt'ınki bile– oldukça ataerkil görünür. Rubens'in çalışma yönteminin, öncelikle sanatsal yaratım sürecinin Klasik yorumu sayesinde mümkün olduğuna haklı olarak işaret edilmiştir. İlk kez Raffaello'nun atölyesinde tutarlı biçimde uygulanıp sanatsal fikrin kavranması ile uygulanması arasında temel bir ayrım çizen sanatsal çalışmanın rasyonel örgütlenmesi, bir resmin sanatsal değerinin zaten bütünüyle taslakta olduğu ve resimsel fikrin nihai forma dönüştürülmesinin yalnızca ikincil öneme sahip olduğu düşüncesine dayanır.[389] Bu idealist sanat anlayışı, saray ve Klasik Barok teori ve pratiğinde hâlâ geçerliydi, ama artık Hollanda resminin natüralizminde durum böyle değildi. Burada bedensel çalışmaya, resimsel imzaya, fırça darbesine ve ustanın elinin tuvale her dokunuşuna o kadar önem verilir ki, tüm bunları orijinal saflığında tutma isteği, iş bölümüne daha en başında sınır koyar. Rubens, yaşamının en çok sipariş aldığı ve eserlerinin icrasını çoğu zaman yardımcılarına bırakmak zorunda kaldığı bu döneminde, Klasik sanatsal yaratım anlayışını benimser. Bu anlayış Antwerp'teki "*Haçın Kaldırılması*" sonrasına kadar görülmez[390] ve kişisel çalışma-

389 RUDOLF FOLDENBOURG: *P. P. Rubens*, 1922, s. 116.
390 Ibid., s. 118.

larının bir kez daha bize ulaştığı sanatsal faaliyetinin son aşamasında tekrar kaybolur.

Rembrandt, portre ressamlığı yaptığı ilk döneminden hemen sonra Rubens'in yaşlılık üslubuna karşılık gelen bir gelişim aşamasına ulaşır. O zamandan başlayarak resim onun için bir doğrudan kişisel iletişim biçimi olur. Gerçekliği, her şeyi fetheden ve her şeye sahip bir gözün yaratımı kılan, sürekli yenilenen bir "Emresyonizm" biçimidir bu. Riegl, sanat tarihini iki büyük döneme ayırır: İlkinde, primitif dönemde her şey nesnedir. İkincisinde, şimdiki zamanda, her şey öznedir. Bu teoriye göre, Klasik Antik Çağ ile Barok arasındaki gelişim, birinci dönemden ikinci döneme kademeli geçişten başka bir şey değildir.[391] Günümüze giden bu yolda, tüm nesnelerin yalnızca öznel bilincin izlenim ve deneyimleri olarak göründüğü 17. yüzyıl Hollanda resmi en önemli dönüm noktasıdır. Rubens'in yaşamının sonunda ulaştığı sanatsal radikalizm kamusal itibarına zarar vermezken, aynı radikalizm Rembrandt için kazandığı her şeye mal oldu. Düşüş, resim mutlak başarısızlık olmasa da, 1642'de "*Gece Devriyesi*"nin tamamlanmasından sonra başlar.[392] 1642 ile 1656 arasında Rembrandt henüz işsiz değildir, ama zengin burjuvaziyle bağları gevşeyerek kopma noktasına gelir. 1650'li yıllara kadar sipariş sayısında gözle görülür bir düşüş olmaz, ama o tarihten sonra ciddi mali sıkıntılar yaşar.[393] Rembrandt, yalnızca idealist mizacının ve ihmal ettiği özel hayatının kurbanı değildi. Başarısızlığı daha çok, seyirci kitlesinin yavaş yavaş Klasisizme dönmesinin bir sonucuydu.[394] Bunda gençliğinde hiç de kaçınmadığı Barok ciddiyetinden uzaklaşmasının da büyük payı vardı.[395] Amsterdam Belediye Binası için yaptığı "*Claudius Civilis*"inin reddedilmesi, sanatta modern krizin ilk işaretidir. Rembrandt bunun ilk büyük kurbanıydı. Daha

---

391 ALOIS RIEGL: op. cit., s. 277.

392 CARL NEUMANN: *Rembrandt*, 1902, s. 146.

393 MAX. J. FRIEDLAENDER: *Die niederlaend. Mal. des XVII. Jahrhunderts* (*17. Yüzyılın Hollandalı Ressamları*), 1923, s. 32.

394 WILLI DROST: *Barockmalerei in den german. Laendern* (*Alman Ülkelerinde Barok Resim*), Han buch der Kunstwiss., 1926, s. 171.

395 F. SCHMIDT-DEGENER, op. cit., s. 27.

önceki hiçbir çağ, onu olduğu kişiye dönüştüremezdi. Ama onun bu şekilde iflas etmesine de neden olmazdı. Muhafazakâr bir saray kültüründe, onun gibi bir sanatçı belki de hiçbir zaman adını duyuramazdı. Ama bir kez tanınınca da büyük ihtimalle –gelişmesine izin veren, ama daha fazla boyun eğmeyi reddettiğinde onu meteliksiz bırakan liberal orta sınıf Hollanda'sına kıyasla– konumunu daha çok sağlamlaştırabilirdi. Sanatçının manevi varlığı her zaman tehlikededir. Ne otoriter ne de liberal bir toplum düzeni onun için tamamen risksizdir. Biri ona daha az özgürlük verir, öteki daha az güvenlik sağlar. Yalnızca özgür olduklarında kendilerini güvende hisseden sanatçılar vardır, ama sadece güvende olduklarında rahat nefes alabilenler de vardır. 17. yüzyıl her hâlükardahâlükârda, özgürlük ve güvenlik sentezi idealinden en çok uzaklaşmış dönemlerden biridir.

DİZİN

H

I

İ

J

K

N

O

Ö

P

Q

R

S

W

Y

Z

"Jonathan Harris'in her bölüm için yazdığı önsözler; Hauser'in ilke, kavram ve terimlerini ele alması açısından son derece faydalı... Bu baskı, Hauser'in fikirlerini yeni kuşak okuyucuların dikkatine sunacak."

WHITNEY DAVIS, JOHN EVANS SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, NORTHWESTERN ÜNİVERSİTESİ

"Arnold Hauser'in kapsam ve hırsıyla rakipsiz olan klasik çalışması, sanat tarihinin bir disiplin olarak gelişimine hayati bir katkıda bulunuyor."

ALAN WALLACH, RALPH H. WARK SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, WILLIAM ve MARY KOLEJİ

"Sanat tarihi çalışması olduğu kadar aynı zamanda bir fikirler tarihi çalışması da olan Hauser'in eseri, toplumsal değişimin güçleri ile başlangıcından 20. yüzyılın ortalarına kadar Batı sanatı arasındaki ilişkinin bir incelemesi olarak kapsamı bakımından benzersizliğini hâlâ koruyor."

JOHANNA DRUCKER, SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, PURCHASE KOLEJİ, NEW YORK EYALET ÜNİVERSİTESİ

"Hauser'in yeni baskısı taptaze bir görünüm kazanmış ve bu modernizasyon, eserin özgün tarihsel ve kültürel bağlamını ortaya koyan Jonathan Harris'in aydınlatıcı önsözleriyle önemli ölçüde kolaylaştırılmış."

ALBERT BOUME, SANAT TARİHİ PROFESÖRÜ, UCLA, MODERN SANATIN TOPLUMSAL TARİHİ'NİN YAZARI

Arnold Hauser'in ilk olarak 1951'de yayımlanmış saygın eseri, Taş Devri'nde ortaya çıkışından "Film Çağı"na kadar sanatın gelişim ve anlamına dair bir anlatı sunuyor. Sanat ve toplum arasındaki etkileşimi araştıran Hauser, toplumsal ve tarihsel hareketleri etkileyici şekilde ve ayrıntılarıyla ele alarak görsel sanatın üretildiği yapıları tarif ediyor.

Bu yeni baskı, Arnold Hauser'in çalışmasına mükemmel bir giriş niteliğindedir. Sanatın Toplumsal Tarihi'nin genel önsözünde Jonathan Harris, eserin çağdaş sanat tarihi ve görsel kültür içindeki önemini değerlendiriyor. Ayrıca ciltlerdeki önsözler, Hauser'in anlatısı için bir özet sağlamakla birlikte metne yönelik önemli tema, eğilim ve argümanları belirleyen eleştirel bir kılavuz görevi de görüyor.

JONATHAN HARRIS, KEELE, LIVERPOOL, SOUTHAMPTON ve BIRMINGHAM ÜNİVERSİTELERİNDE ÇALIŞMIŞ BİR SANAT TARİHÇİSİDİR.

Kapak Resmi: 'Venus ve Cupid Alegorisi', Bronzino, © National Gallery, Londra.

SANAT/SANAT TARİHİ

ISBN 978-605-74083-3-4

9 786057 408334

kırmızı

